ETUDES HISTORIQUES ET LITTERAIRES PAR K. HILLEBRAND: ETUDES...

Karl Hillebrand



ÉTUDES

HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

PAR

K. HILLEBRAND.

ÉTUDES ITALIENNES.





PARIS

LIBRAIRIE A. FRANCK

RUE RICHELIEU, 67

—

1868

ÉTUDES

HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

PAR

K. HILLEBRAND.

TOME I

ÉTUDES ITALIENNES.





PARIS

LIBRAIRIE A. FRANCK

RUE RICHELIEU, 67

1868

ÉTUDES

ITALIENNES

PAR

K. HILLEBRAND.



PARIS
LIBRAIRIE A. FRANCK
RUE RICHELIEU, 67

1868

A

MADAME JESSIE LAUSSOT

HOMMAGE

D'UNE VIEILLE ET RESPECTUEUSE

AMITIÉ.

AVERTISSEMENT.

On réunit ici quelques études détachées sur des hommes et des œuvres qui occupent une place assez importante dans l'histoire littéraire et sociale de l'Italie; et on se propose, si le public ne les accueille avec trop de défaveur, de les faire suivre par quelques séries d'essais analogues sur la littérature anglaise et allemande. Ces travaux, — le lecteur s'en apercevrait même sans cet avertissement, — sont autant de leçons improvisées quant à la forme et qui faisaient partie d'un enseignement des littératures étrangères. Les principes qui ont guidé l'auteur dans le choix de ces leçons sont fort simples : il n'a recueilli que celles qui constituaient des ensembles parfaitement déterminés et complets, dont les sujets offraient un intérêt général, et qui, s'éloignant du terrain de l'érudition, n'exigeaient point de préparation spéciale chez le lecteur.

Quant au point de vue historique et littéraire que l'auteur a adopté dans ces études, comme dans tout son enseignement, il se trouve exposé dans le premier paragraphe du premier essai qui pourra ainsi servir d'introduction à ce recueil. Ce point de vue

ressortira mieux encore du plan général des cours dont on a détaché ces leçons et qu'à cause de cela on demande la permission de placer sous les yeux du lecteur (1).

1. *Les deux premiers morceaux sont empruntés à un cours sur la* Divine Comédie *dont ils formaient la première et la dernière leçon et dont voici l'ordre : *I. La* Divine Comédie *et le lecteur moderne. — II. Aperçu de l'histoire politique de l'Italie au XIIIe siècle. — III. Aperçu de l'histoire littéraire de l'Italie au XIIIe siècle. — IV. Vie de Dante : Jeunesse. — V. Vie de Dante : Activité politique à Florence. — VI. Vie de Dante : Activité politique dans l'exil. — VII. Vie de Dante : Vieillesse. — VIII. Les* Opere minori *de Dante. — IX. Les* Opere minori : *suite. — X. Antécédents de la* Divine Comédie *dans la littérature du moyen-âge. — XI. Date de la composition, titre, langue, versification, division du poème. — XII. Cosmologie de Dante. — XIII. L'allégorie des deux premiers chants. XIV. Topographie et chronologie de l'*Inferno. *— XV. Système de morale de Dante. — XVI. Topographie et chronologie du* Purgatorio. *— XVII. Système de l'expiation. — XVIII. Allégorie du Paradis terrestre. — XIX. Topographie et chronologie du* Paradiso. *— XX. Système de la béatitude et théologie de Dante. — XXI. L'antiquité dans la* Divine Comédie. *— XXII. Les traditions chevaleresques dans la* Divine Comédie. *— XXIII. L'histoire contemporaine dans la* Divine Comédie. *— XXIV. La société contemporaine dans la* Divine Comédie. *— XXV. L'art contemporain dans la* Divine Comédie.*— XXVI. La théorie politique de Dante et manière de la traiter. — XXVII. Théorie philosophique et manière de la traiter. — XXVIII. Du style de Dante. — XXIX. Comparaison du* Paradis perdu *et du* Messias *avec la* Divine Comédie. *— *XXX. But et effet de la* Divine Comédie.

Les deux études suivantes sur les poèmes du cycle carolingien en France et en Italie ne sont que le développement d'une conférence publique, prononcée il y a quelques années.

*Les chapitres qui suivent et qui forment les deux derniers tiers du volume faisaient partie d'un cours sur l'*Histoire de la Comédie italienne *et ils occupaient la première, la deuxième, la septième, la neuvième, la treizième, la quatorzième, la seizième et la dix-septième places dans l'ensemble de ce cours, dont le plan était celui-ci : *I. Des conditions d'une scène nationale. — *II. Du caractère général de la comédie italienne. — III. Le culte dans la* rappresentazione. *— IV. La morale dans la* rappresentazione. *— V. La légende dans la* rappresentazione. *— VI. La société du XVe siècle dans la* rappresentazione. *— *VII. La politique*

En terminant ces quelques explications, l'auteur tient à remercier publiquement un de ses élèves les plus assidus, M. Dietrich, étudiant en droit à Douai. Ce sont ses notes aussi intelligentes qu'abondantes, j'allais dire sténographiques, qui lui ont permis

dans la rappresentazione *et Laurent de Médicis. — VIII. L'antiquité dans la* rappresentazione *et Ange Politien. — *IX. La Réforme dans la* rappresentazione *et Jérome Savonarole. — X. L'amour profane dans la* rappresentazione *et Bernardo Accolti. — XI. La comédie allégorique ou la* Moralité *italienne (Nardi, Araldo, Ricchi). — XII. Origine de la* commedia erudita *(Comédies latines du moyen-âge. Traductions de Plaute et de Térence. Bojardo et le* Timone*). — *XIII. L'Arioste et son théâtre. — *XIV. L'Italie du Cinquecento dans le théâtre de l'Arioste — XV. Le cardinal Bibbiena et la* Calandra. *— *XVI. Machiavel et son idée. — *XVII. Les comédies de Machiavel. — XVIII. L'Arétin et la comédie libre. — XIX. La rivalité des* Rozzi *et des* Intronati. *— XX. La comédie libre de l'Ambra. — XXI. La comédie libre de Cecchi. — La comédie classique et Firenzuola. — XXIII. La comédie mixte et le Lasca. — XXIV. La comédie romantique : Borghini, Cicognini. — XXV. La* commedia rusticale : *Buonarotti et Mariani. — XXVI. L'école française et Goldoni. — XXVII. L'origine de la comédie populaire depuis les Atellanes jusqu'à Ruzante. — XXVIII. La* commedia dell' Arte *en Italie et en France. — XXIX. Réaction et réforme de Gozzi. — XXX. Les types locaux dans le théâtre actuel (Stenterello, Meneghino, Gianduja, etc.). — On ne voit que trop par ce squelette combien le professeur est limité par le nombre des heures : Sans compter les curieuses comédies anonymes de la fin du XVe siècle, telles que les* Cinque disperati *et la* Floriana, *que de sujets connus que le professeur a dû laisser de côté! Les allégories de Bientina et de Caretto, la plupart des comédies de Piccolomini, ainsi que celles de Parabosco et de L. Dolce; les noms les plus célèbres qui se sont distingués dans la* commedia erudita *proprement dite, Cecchi, qu'on retrouve dans tous les genres dramatiques, L. Dolce qui s'est également essayé en plus d'un genre, mais surtout Gelli, Varchi, Caro, Trissino, Alamanni, Secco, Groto, Bentivoglio, puis Salviati, G. Bruno, Guarini, Porta; les romantiques Liberati, Oddi; presque tous les* Secentisti, *et au siècle dernier Maffei, Buonafede, Chiari, Alfieri, Caparelli et tant d'autres, ont dû être passés sous silence. On s'en consolerait, si au moins l'unique leçon hebdomadaire avait suffi pour creuser ce petit choix auquel on s'était résigné : mais cela même a été impossible au professeur.*

de restituer ces leçons presque intégralement telles qu'elles ont été prononcées. Elles en ont gardé, on ne le sait que trop, quelque négligence dans la forme, peut-être aussi un ton légèrement oratoire qu'elles auraient perdu, si l'on avait plus scrupuleusement traduit l'improvisation dans le langage plus médité de la science critique ou historique. On ose pourtant espérer que le lecteur ne sera pas plus sévère que l'auditeur pour ces entretiens sans prétention, et l'auteur ne se repentirait pas de les avoir portés, avec ce sans-façon, de la chaire à l'imprimerie, si son exemple pouvait engager quelques-uns de ses collègues des facultés des Lettres à donner de temps en temps au grand public une partie des travaux qu'ils réservent au cercle restreint de leur auditoire.

POÉSIE ÉPIQUE.

DE LA

DIVINE COMÉDIE.

I. LA DIVINE COMÉDIE

ET

LE LECTEUR MODERNE.

I.

Il n'y a peut-être jamais eu de génération plus faite pour comprendre et aimer la *Divine Comédie* que la nôtre : et le grand nombre de travaux qui se fait autour d'elle depuis un demi-siècle est la meilleure preuve de cette aptitude. Sans doute le goût un peu factice du moyen-âge, si fort à la mode aujourd'hui, et la passion du bric-à-brac que nous avons transportée dans la littérature, sont pour beaucoup dans notre zèle; pourtant ces goûts-là mêmes tiennent à une tendance d'esprit qui nous est particulière, car ils sont le résultat de ce singulier développement du sens historique qui caractérise notre temps et qui a si complètement déplacé le point de vue littéraire, en attendant qu'il modifie, comme il est en train de le faire, notre manière de voir politique. Cette tendance de notre génération s'explique aisément quand on songe à nos expériences et à nos épreuves, et quand on suit la marche et les transformations successives de la critique dans la littérature moderne.

Notre temps est aussi bien le commencement d'une ère nouvelle que la fin d'une période longue et importante de

l'histoire humaine. Il est vieux à bien des égards : ayant beaucoup vu et comparé beaucoup, il est arrivé à comprendre et à tolérer beaucoup, et comme il est improductif lui-même, ainsi qu'il arrive à la vieillesse, l'engouement de ses propres œuvres ne l'empêche pas d'être juste pour les œuvres du passé. D'un autre côté, il est las et dégoûté de l'abstraction et du raisonnement qui, sur les ruines par eux-mêmes accumulées, ont construit nos sociétés régulières et symétriques, et il revient, avec la satisfaction intense du citadin rentrant aux champs, vers la contemplation des forces naturelles et occultes qui agissent dans l'histoire sans avoir conscience d'elles-mêmes. Or, comme on sent instinctivement, au milieu des débris de toutes sortes et des échafaudages factices qui nous entourent, un monde nouveau naître et s'asseoir, on apporte une singulière intelligence et une sorte de pénétration presque intuitive à l'étude des époques de gestation historique, qu'elles aient été d'ailleurs simples comme les temps primitifs où se formèrent, par un mystérieux travail, les mythes et les légendes, ou compliquées comme les moments plus rapprochés de nous où se sont constituées d'une façon inconsciente les traditions politiques, sociales et littéraires des civilisations complexes où nous vivons encore.

Le passé n'est d'ailleurs pas seul à nous inspirer cet intérêt presque passionné : l'étranger ne nous attire pas moins. Peut-être est-ce parce que l'étranger n'a pas cessé encore d'être l'étrange pour nous, et qu'une époque d'effacement comme la nôtre, vivement portée vers tout ce qui est *autre*, croit voir l'originalité partout où elle rencontre l'inaccoutumé, mais c'est certainement aussi parce que cette culture cosmopolitique, dont Gœthe prévoyait déjà l'avénement à

la fin de sa vie, devient de plus en plus l'apanage de tous les esprits ouverts, libres et vivants de l'Europe. Or, cette universalité nouvelle ne consiste point comme le rationalisme humanitaire du XVIII[e] siècle à méconnaître les différences nationales ou individuelles et à en nier la raison d'être; elle se plaît au contraire à les approfondir et à en affirmer les droits. Nos pères, exclusivement préoccupés de rétablir dans ses titres méconnus ce qu'il y a de moins individuel, la raison, et de combattre les préjugés qui n'ont que trop souvent leurs racines dans les passions comme dans les traditions nationales, — nos pères seraient étonnés de voir notre manière de concevoir le cosmopolitisme, tous les efforts que nous faisons pour comprendre les civilisations particulières et pour reconnaître sa raison d'être et sa liberté d'action à ce qui serait à leurs yeux l'aveugle hasard, à ce qui, pour nous, est le travail inconscient mais fécond de l'histoire. S'il est certain que le cosmopolitisme du XVIII[e] siècle a pu seul affranchir l'humanité de ses milliers de chaînes et de chaînons, il est incontestable aussi que notre culture qui ouvre l'esprit aux idées de tous les temps et de tous les peuples, qui le rend accessible aux courants si divers et si capricieux en apparence dont la trame compose le vivant organisme de la civilisation moderne, est seule capable de rétablir le cours trop violemment interrompu de la tradition et de nous faire apprécier tout ce que nous devons aux civilisations des autres siècles et des autres nations. Pour le XVIII[e] siècle, la *Divine Comédie* n'eût été que scolasticisme et rêverie, *ægri somnia vana*, pour le nôtre elle est l'expression la plus haute et la plus complète d'une époque qui a laissé une trace profonde et, quoi qu'on en puisse dire, une trace féconde dans l'histoire de l'humanité.

D'un autre côté, la marche qu'a suivie le développement de la critique littéraire a dû forcément aboutir à ce point de vue du *relatif* qu'on est convenu d'appeler l'esprit historique. Heureux les âges qui n'ont point connu la réflexion en matière de poésie, les âges où le poète créait sans songer qu'il existât des lois auxquelles il obéissait à son insu, où le public approuvait et condamnait les œuvres de l'esprit sans consulter d'autre critérium que son impression et son instinct! Cet âge d'or dut nécessairement prendre fin le jour où, pour la première fois, le poète touchait à l'arbre de la science pour donner naissance à la poésie réfléchie. La critique aussi naquit ce jour-là et elle n'a porté que trop longtemps sa marque d'origine, en France plus longtemps peut-être que partout ailleurs. Toute science commence par l'établissement prématuré de lois fondées sur des expériences incomplètes. Ainsi de la critique moderne qui s'éveille au contact de l'antiquité retrouvée : elle réunit un certain nombre de faits, les observe et se hâte d'en formuler les lois, mais comme son regard inexpérimenté ne pénètre pas encore la surface, elle s'arrête nécessairement à des lois tout extérieures et de pure forme. Les règles presque mécaniques de Bouhours et de Heinsius ne sont que de ces lois trompeuses qui doivent tomber dès que la découverte d'une nouvelle planète vient les infirmer, comme cela arriva au XVIII[e] siècle, lors de ce qu'on pourrait appeler la découverte de Shakespeare. Aussitôt la critique se met à chercher d'autres lois en observant et comparant un plus grand nombre de phénomènes et en creusant davantage ceux qu'elle a étudiés déjà. C'est de la sorte que Lessing put établir les conditions d'existence même des arts et de la poésie, qu'il put en fixer les principes qui n'ont pas été con-

testés depuis, en indiquer les limites que l'on n'a pas encore franchies avec succès. Ce point de vue, à son tour, a dû faire place à un autre dès que la critique, sûre de cette conquête récente, et témoin d'une nouvelle production poétique spontanée qui, tout en se conformant à ces lois intrinsèques, ne s'en inquiétait pas plus que des lois extérieures d'autrefois; dès que la critique, dis-je, surprenant les poètes en flagrant délit d'indifférence, non-seulement pour ces règles, mais encore pour tout but à atteindre, a été conduite à se demander quelles sont les lois psychologiques de la création poétique, pourquoi les poètes d'aujourd'hui procèdent autrement que ceux d'autrefois, d'où enfin leur vient ce privilége de n'avoir point besoin de se préoccuper d'un résultat quelconque et d'atteindre cependant le but le plus élevé. Quand, en présence du mouvement poétique dont l'Allemagne, l'Angleterre et la France furent successivement les théâtres, les Schiller, les G. de Humboldt, les Sainte-Beuve, eurent dirigé leurs réflexions et leurs recherches de ce côté-là, on n'était plus éloigné du point de vue historique qui domine aujourd'hui la critique littéraire. On ne pouvait, en effet, étudier longtemps la nature du génie poétique sans s'enquérir des conditions dans lesquelles il agissait. Le résultat, pourtant, de cette enquête prolongée ne laissa pas que d'être étrange. A force d'étudier les temps, les pays, les sociétés qui ont vu naître des œuvres remarquables, ce qui, dans le principe, devait être le moyen pour pénétrer l'esprit de celles-ci est devenu lui-même l'objet et le but final de ces recherches, tandis que le but primitif est devenu, à son tour, le moyen. Nous avons commencé par étudier le siècle de Périclès pour mieux comprendre Sophocle; nous finissons par lire Sophocle

pour comprendre le siècle de Périclès. De cette façon, nous avons vu l'histoire se substituer à la critique littéraire; substitution qui, en soi, n'aurait rien que de très-légitime, si elle ne supprimait en même temps autre chose qu'une esthétique importune.

On a facilement tort, on a toujours mauvaise grâce à ne vouloir pas être de son temps et à en critiquer les tendances. Pourtant on a le droit et, peut-être, le devoir, tout en s'associant au mouvement de sa génération, de ne pas marcher sans cesse à l'avant-garde, et il est toujours permis de signaler les voies difficiles où s'engage un ordre d'études. Il est évident aujourd'hui, ce me semble, que l'intérêt de l'érudition menace d'envahir la critique et que la valeur littéraire des œuvres tend à disparaître devant leur intérêt historique, à ce degré que l'insignifiant, le mauvais même, au point de vue de l'art, acquiert une importance exagérée. Cela n'est point un malheur, je le répète, et s'il fallait choisir absolument entre l'érudition et ce qu'on est convenu d'appeler la *littérature*, nul doute que l'on n'hésiterait guère à sacrifier la dernière, et s'il était obligé d'opter entre l'histoire et l'esthétique, un homme de notre génération n'aurait pas de peine à faire son choix. Mais cette alternative s'impose-t-elle d'une façon aussi nette ? La critique littéraire ne peut-elle, tout en continuant d'étudier dans les œuvres poétiques les idées et les mœurs des sociétés étrangères ou passées, tout en respectant l'érudition, en l'appelant même à son secours dans des cas difficiles, en la consultant toujours, la critique littéraire ne pourrait-elle s'attacher de préférence aux œuvres qui ont une valeur absolue ? et ne serait-ce pas peut-être le seul moyen pour elle de ne pas périr complétement ?

Peut-il y avoir par exemple une jouissance plus délicate et plus profonde pour un esprit à la fois artiste et historique que celle qu'il goûte en étudiant un monument tel que la *Divine Comédie* qui est en même temps le document le plus important de l'histoire du moyen-âge et l'œuvre la plus accomplie que ce temps et que la fertile Italie aient produite? Aussi, pour la juger sainement et pour bien la comprendre faudrait-il, je crois, ne jamais perdre de vue ce double côté du poème. A Dieu ne plaise que je veuille enseigner l'admiration; si l'on ne sent par soi-même ce qui est beau, la démonstration ne servira de rien, et si l'on le sent, on n'a que faire d'elle; — à Dieu ne plaise que je me mette à appliquer à la *Divine Comédie* le dogmatisme de l'*Art poétique* ou de la *Préface de Cromwell*, avec leurs recettes toutes faites et leurs mesures infaillibles qui trompent toujours; mais je ne voudrais pas non plus qu'on ne vît dans le poème de Dante que le produit presque inconscient du milieu et du temps où il vit le jour. L'école dogmatique et l'école historique ont heureusement des côtés par où elles sont moins absolues et moins extrêmes : c'est par là qu'elles peuvent se toucher et c'est sur ces confins qu'il faut se placer, je crois, pour bien apprécier la *Divine Comédie*.

Il y a longtemps qu'on a renoncé à la définition toute mécanique et toute superficielle de l'épopée telle que la concevait Voltaire en écrivant la *Henriade*, et le poème épique n'est plus guère à nos yeux qu'un résumé poétique de la civilisation nationale d'un peuple. Ainsi comprise, l'étude de la poésie épique appelle forcément, on le voit, le point de vue historique. D'un autre côté, une œuvre n'est pas le produit que de la société, de la civilisation, de la

race, du climat, elle n'est jamais, en un mot, le produit du milieu seul; elle a pour second facteur la personnalité de celui qui s'est arrogé, de par le droit de son génie, l'honneur d'être l'organe de ce milieu; car le poète n'est point la résultante, il est la voix de son temps et, en passant par sa pensée individuelle, la pensée de son temps et de son milieu prend une forme personnelle qui lui donne le droit de revendiquer sa part de paternité dans l'œuvre. S'il est donc incontestable que ce serait une entreprise chimérique et absurde de vouloir traiter une œuvre de génie comme une sorte d'aérolithe et de l'isoler des conditions et des circonstances au milieu desquelles elle s'est produite, il est probable aussi qu'on courrait risque de ne la point comprendre si l'on n'étudiait la personnalité de celui qui l'a produite.

Cela ne suffit point. Pour sentir toute la valeur, même historique, d'une œuvre d'art, il est indispensable de se rendre compte de la nature de cette œuvre et de ne lui demander que ce qu'on est en droit d'en exiger. Celui qui, sur la foi du titre, prendrait *Faust* pour une tragédie, jugerait fort mal cette épopée du XVIII[e] siècle, comme celui qui demanderait à ces admirables études de psychologie et de style qu'on appelle la tragédie française, les qualités et les particularités du drame national et religieux des Grecs, s'exposerait à ne rien comprendre aux inimitables chefs-d'œuvre du XVII[e] siècle où s'est incarné, dans la forme la plus exquise, le génie d'un grand peuple au moment de son plus complet épanouissement. Or, ce n'est que l'étude des lois absolues, intrinsèques, des différents genres poétiques, qui puisse nous mettre à même de discerner le vrai caractère d'une œuvre d'art, et cette

étude s'alliera facilement avec celle de l'histoire publique et privée du temps où cette œuvre a vu le jour.

Il reste enfin une dernière condition à remplir, — *last but not least*, — pour qui veut goûter une œuvre étrangère : il est indispensable de la lire dans l'original. La langue n'est point une chose accidentelle, extérieure, un signe de pure convention et partout accepté de tous comme les nombres et les chiffres ; elle est un produit national, au même titre que les mœurs, que l'art, que la poésie elle-même. Celui qui ne connaît pas la langue d'un pays ne saurait jamais en comprendre le génie : car elle fait partie intégrante et inséparable de sa civilisation. S'agit-il de science pure, c'est-à-dire d'une chose humaine plutôt que nationale, universelle qu'individuelle, la langue peut perdre jusqu'à un certain point cette individualité et devenir presque abstraite comme une figure géométrique; mais lorsqu'il s'agit de poésie, l'action réciproque du signe sur l'idée et de l'idée sur le signe est si grande qu'on ne peut absolument plus les séparer. Aucune langue n'a des synonymes absolument justes pour des mots d'une autre langue; or une réunion d'un million d'à-peu-près, — une traduction n'est pas autre chose, — ne saurait jamais faire qu'un gigantesque contre-sens; et une pensée poétique qui ne perdrait pas à être traduite dans un autre idiome serait en tous cas une pauvre pensée poétique. De plus, en poésie, la musique du vers et le rythme jouent un rôle considérable. L'harmonie et la mélodie ne sont pas seulement des vêtements de la pensée poétique : elles en sont la vivante enveloppe, c'est traiter le poète comme Apollon fit de Marsyas que de lui enlever cette enveloppe pour lui substituer une autre. La faute n'est donc point aux traducteurs

patients, habiles, heureux souvent, elle est à l'impossibilité même de l'entreprise, si aucune traduction, ni française, ni allemande, ni anglaise, ne saurait remplacer l'original de la *Divine Comédie?* On devrait enfin comprendre qu'il en est de même pour tous les poètes. Que dirait un Français de *Bérénice* ou de *Mithridate* traduit en prose italienne ou en vers allemands ? Sans doute on se contente de regarder une lithographie incolore quand on ne peut voir une toile célèbre ; mais on ne croit pas la connaître et pouvoir la juger pour avoir cette vague idée de ses contours. Encore la gravure reproduit-elle mieux la couleur que la traduction, même celle en vers, qui d'ailleurs est toujours préférable, ne reproduit la musique de la poésie. (1)

Aussi, si j'avais des conseils à donner à celui qui voudrait lire la *Divine Comédie*, voici à peu près ce que je lui dirais :

Apprenez à lire au moins la belle langue dans laquelle Dante a pensé et imaginé.

Faites-vous une idée de ce qu'est un poème épique, avant d'aborder cet édifice si étrange et si peu semblable à ce que vous offre la littérature de votre pays et de votre temps.

Étudiez l'époque où ce poème s'est produit, si vous ne voulez être arrêté à chaque pas, et apportez-y assez de préparation pour que, au lieu de vous dérouter et de vous

1. Je ne conteste naturellement pas l'incontestable utilité de la traduction lorsqu'elle se borne à aider le lecteur inexpérimenté dans les difficultés d'une langue étrangère. Quel est celui d'entre nous qui ne soit bien aise d'avoir sous la main une version latine en lisant Sophocle ou Eschyle ? Mais quel est celui d'entre nous assez barbare pour vouloir lire *Antigone* ou *Prométhée* dans cette seule version ?

poser des énigmes, la lecture du poème vous donne des éclaircissements et complète votre connaissance du temps qui lui a donné naissance.

Enfin, étudiez l'homme dans le poète, sa vie politique et sa vie privée, son éducation, ses vicissitudes, essayez de pénétrer la nature de son esprit et celle de son caractère, tâchez de vous rendre compte de ses idées et de ses sentiments, de démêler ses mobiles et ses passions : la *Divine Comédie* n'aura plus de secret pour vous et, du même coup, vous connaîtrez l'Italie, le moyen-âge, j'allais dire, et je n'aurais pas trop dit, la nature humaine, car elle n'a aucune corde qui ne soit touchée dans le poème de Dante.

II.

C'est un poème didactique que Dante a entendu faire; c'est un poème épique qu'il a écrit. Un poème épique dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, c'est-à-dire encyclopédie poétique d'une civilisation; un poème épique aussi dans le sens plus restreint qu'on donnait autrefois à ce terme, je veux dire récit d'une grande action nationale.

Les Grecs comparaient Homère à l'Océan où tous les fleuves débouchent, d'où, d'après eux, tous les fleuves découlaient. Dante occupe une position tout aussi grande dans l'histoire de l'Italie qui, pendant cinq siècles, s'est inspirée de la *Divine Comédie*, et continuera longtemps encore

à s'en inspirer. C'est que le poème *sacré où ciel et terre ont mis la main* est l'expression la plus haute et la plus complète du génie national de l'Italie. Il est en même temps l'expression fidèle du temps où l'Italie est arrivée au plus grand développement de son originalité. L'état politique de la péninsule au XIIIe siècle y est décrit dans ses moindres détails, et on peut y étudier, comme dans un ouvrage historique, la division territoriale du pays, la constitution des divers pouvoirs qui le régissaient en ce moment; les partis qui le déchiraient, les hommes qui y jouaient un rôle. La société tout entière du temps passe devant nos regards dans ce long défilé qui est multiple et varié dans son unité, comme l'est la vie elle-même. Nobles et bourgeois, riches et mendiants, guerriers et prêtres, hommes et femmes, artistes et hommes d'État, tous y ont leur place marquée, et le poème ne laissera sans réponse aucune question qu'on peut lui adresser sur cette société : ses légendes et ses amours, ses études et ses jeux, ses intérêts et ses passions, ses rêves et ses calculs, ses préjugés et ses usages, ses costumes même et ses armes, tout s'y trouve consigné. Et de même que les acteurs et leurs préoccupations, la scène y est minutieusement et complétement dépeinte : on pourrait, avec des passages de la *Divine Comédie*, composer une géographie physique de la Péninsule qui n'aurait guère de lacunes. Mais le poème donne des solutions de questions bien plus grandes encore. Voulez-vous savoir quelle fut l'idée que se faisait le moyen-âge de l'univers et des lois qui président au cours des astres et aux vicissitudes de la terre? Dante vous répondra. Désirez-vous connaître les systèmes philosophiques qui avaient cours alors, les théories littéraires, les doctrines politiques,

les méthodes d'enseignement, les notions de physique même et de médecine que connaissait ce temps, les traditions qu'il avait sauvées de l'antiquité, les tentatives qu'il faisait pour créer un art moderne, une peinture et une musique chrétiennes? lisez la *Divine Comédie,* elle vous renseignera à tous ces égards et de la façon la plus abondante. Ce qu'elle vous enseignera mieux encore que tout cela, c'est la religion de ce temps : la hiérarchie ecclésiastique depuis le Souverain-Pontife jusqu'au moine mendiant, l'histoire de l'Église et de ses transformations, les dogmes enfin et surtout la conception de la vie future.

Pour cette universalité prodigieuse, je ne connais qu'une seule œuvre qui lui soit comparable, c'est le *Faust,* car l'*Iliade* et l'*Odyssée* reproduisent une civilisation trop simple pour qu'on puisse s'étonner de l'y voir renfermée tout entière. La civilisation du XIIIe siècle au contraire était compliquée et artificielle au plus haut point, et la barbarie y coudoyait de tout côté le raffinement. Je sais bien que ce qui frappe d'abord en quittant le ciel sombre et mélancolique qui a inspiré *Faust* pour aller contempler la création que le soleil du midi inonde de ses clartés, ce sont les contrastes. Aussi n'essaierai-je pas d'établir un parallèle entre les auteurs et les sujets des deux poèmes, mais bien entre leur caractère. Gœthe a peint un pays et un siècle où la vie du foyer et du cabinet ne laisse qu'une place bien restreinte à l'activité expansive, si caractéristique de cette existence en plein air, qui appartient en propre à l'Italie; le séjour paisible du poète allemand à la petite cour patriarchale du Mécène saxon, ne ressemble en rien aux luttes ardentes des républiques italiennes où s'est consumée la vie de Dante; le poète artiste, dont la

jeunesse fut sans doute agitée par les passions, mais que les vicissitudes extérieures ont épargné et qui pût jouir en paix d'une virilité majestueuse et forte, mais calme et placide en même temps; le contemplateur dont la vie entière ne fut qu'un long culte de l'idéal, dont la vieillesse paisible se complut dans le spectacle de l'humanité, objet d'étude sympathique plutôt que d'intérêt passionné, ne rappelle guère le poète militant dont l'existence fut remplie par les luttes civiles, bouleversée par les tempêtes d'une époque convulsivement agitée, et qui, après les pérégrinations solitaires de l'exil, alla trouver enfin la paix et le calme de l'âme dans l'extase d'une foi qui ne s'était jamais éteinte en lui, et qui forme l'unité de cette belle vie, comme le culte de la nature forme l'unité de la vie de Gœthe. Les sujets sont aussi dissemblables au premier abord que les auteurs; et on ne peut guère comparer raisonnablement cette époque que la convention appelle le siècle des lumières avec celle qu'elle a coutume de qualifier de période des ténèbres, l'âge du doute et l'âge de la foi. La forme ne semble pas se prêter beaucoup plus que le reste à ce rapprochement; le cadre et la forme de la *Divine Comédie* sont aussi achevés, aussi réguliers, symétriques et pondérés que ceux de *Faust* sont fragmentaires, incohérents, disproportionnés dans les parties. Et pourtant, les deux œuvres appartiennent au même genre et ont même nature, car l'une et l'autre ont immortalisé des moments uniques de l'histoire; l'une et l'autre ont consigné poétiquement les croyances et les préoccupations d'une époque; l'une et l'autre sont la plus haute expression d'un génie national, l'une et l'autre ont définitivement fixé la langue nationale: l'une et l'autre enfin forment, ainsi que je le disais tout-à-

l'heure, une encyclopédie poétique d'une civilisation entière. (1)

La *Divine Comédie* est poème épique aussi à un autre point de vue ; elle contient comme l'*Iliade*, comme la *Chanson de Roland*, le récit d'une grande action nationale. Ceci pourrait paraître paradoxal, si je n'expliquais en quelques mots ma pensée. La nationalité, telle que nous la concevons aujourd'hui, est un fait de date assez récente ; le moyen-âge l'a à peine entrevue, car ce n'est qu'à son déclin que les nations anglaise, française, espagnole, commencèrent à se constituer. Par contre, la chrétienté entière formait jusqu'au XVe siècle une unité qui répond assez exactement à ce que nous entendons aujourd'hui par nationalité, à moins qu'on ne dise que c'est la race ou l'idiôme qui font les nationalités ; mais, à ce compte, les nationalités les mieux constatées aujourd'hui, la France, l'Angleterre, la Suisse, pourraient-elles encore être considérées comme telles ? Ce qui constitue proprement une nation, la solidarité politique, l'unité de la littérature, des traditions de la civilisation, de la foi religieuse, des intérêts, tout cela existait au moyen-âge en Europe. A la tête de cette grande confédération se trouvait même un chef, nominal au moins, et qui possédait alors les mêmes pouvoirs qu'il avait encore sur les princes allemands au XVIIIe siècle, alors qu'il ne lui restait plus que le vain titre d'empereur romain ; et les divers membres de

1. Ce rapprochement, qui se présente d'ailleurs très-naturellement à l'esprit, a été développé avec une rare élévation et une plus rare largeur de vues, par Daniel Stern, dans son beau livre sur *Dante et Gœthe*. Personne n'était plus propre que l'auteur de ce remarquable volume à traiter ce sujet qui exige une connaissance très-approfondie et tout-à-fait familière des deux civilisations si diverses et pourtant si semblables.

cette confédération européenne se trouvaient vis-à-vis de la république chrétienne à peu près dans la situation où pouvaient se trouver, il y a deux cents ans, la Gascogne et la Bretagne vis-à-vis de la communauté française. Non-seulement des entreprises communes, comme les croisades, les réunissaient tous sous la même bannière; non-seulement les mêmes sujets et les mêmes idées reparaissaient dans toutes leurs littératures; mais encore on avait en commun l'organisation politique, une grande partie de la législation, la langue officielle et du culte. La langue littéraire aussi; tout le monde sait par exemple que les poésies italiennes de Pétrarque, qui vécut pourtant à la veille même du jour où cette unité allait cesser, étaient à ses yeux et à ceux de ses contemporains à peu près ce que les poèmes gascons de Jasmin sont de nos jours pour ses compatriotes des bords de la Garonne. Ses grandes œuvres poétiques, Pétrarque les composait encore en latin, tout comme l'histoire et la science se servaient encore exclusivement de cette langue européenne. Je ne puis entrer ici dans une argumentation plus détaillée pour prouver cette identité et cette solidarité qui firent de tous les pays de l'Europe chrétienne autant de provinces d'une grande nation à civilisation unique; ce que l'on ne me contestera pas, si l'on admet cette thèse, c'est que l'Italie fut à la tête de cette civilisation, qu'elle eut l'hégémonie de cette grande confédération. Dante, en nous faisant le tableau de la civilisation italienne, a donc fait en même temps, au moins jusqu'à un certain point, le tableau de la civilisation européenne du moyen-âge.

Cette sorte d'hégémonie de l'Italie au moyen-âge qui fut comme le trait d'union entre le monde payen et le monde chrétien, il ne faut jamais l'oublier, si l'on veut s'expliquer

la portée immense de la *Divine Comédie*. Une œuvre ne vaut pas seulement par elle-même, par sa valeur absolue, mais encore par son action, par tout ce que l'admiration et le culte des générations y ont ajouté. On découvrirait aujourd'hui une *Iliade* groenlandaise, aussi belle et aussi originale que l'*Iliade* grecque, qu'elle n'aurait pas la même valeur pour l'humanité, et la meilleure preuve en est dans le rôle relativement secondaire qu'ont joué dans la civilisation moderne les *Nibelungen* et la *Chanson de Roland*, lesquels ne représentent que des traditions que j'oserai appeler provinciales quand je les compare à celles de la *Divine Comédie* : car au regard de l'Italie, l'Allemagne et la France du XII[e] siècle étaient des provinces de la grande nation européenne. Les savants patriotiques de France et d'Allemagne ont fait tout ce qu'ils ont pu pour populariser les deux admirables épopées de leurs peuples : ils ont bien réussi à en prouver la beauté, l'originalité, l'intérêt même; ils ne sont point parvenus à en faire des œuvres populaires, dans le sens élevé du mot, et comme l'est la *Divine Comédie* pour tous les esprits cultivés de l'Europe.

Eh bien, quelle fut la grande guerre de Troie du moyen-âge, si ce n'est la lutte entre la papauté et l'empire qui est la note fondamentale de la *Divine Comédie* ? De même que le contraste entre le monde asiatique et européen, qui se retrouve dans l'histoire grecque tout entière depuis Jason et Achille jusqu'à Alexandre et Antiochus, a donné une *actualité* toujours nouvelle à l'*Iliade*, de même ce grand contraste qui a rempli le moyen-âge tout entier a fait, du poème de Dante, l'épopée nationale par excellence de la chrétienté entière.

L'action dramatique du poème de Dante, pour être moins

définie et moins palpable que celle de l'*Iliade* ou des *Nibelungen,* n'en est pas moins une action qui raconte la tragédie d'un empire, tout comme le font les épopées de toutes les nations. Le poète a beau l'appeler une *Comédie*, sous prétexte que l'issue en est heureuse, l'impression de l'humanité ne s'y est pas trompée. Instinctivement on a compris que la victoire idéale qui termine la *Divine Comédie* n'est que cette transfiguration sublime qui attend dans toute tragédie le vaincu des puissances terrestres. La *Divine Comédie* raconte le grand acte du chrétien succombant ici-bas pour triompher là-haut; elle montre l'ordre divin méconnu sur terre, glorifié dans les cieux; elle peint la fin tragique du moyen-âge, disparaissant devant les forces d'un monde jeune et nouveau, mais transporté, avec tout ce qu'il contenait de vrai et de beau, dans le royaume éternel des idées pures.

Et comment Dante a-t-il raconté cette chute d'un monde et sa glorification? N'est-ce pas d'une façon tout épique et n'a-t-il pas, quoique de manière inconsciente, scrupuleusement rempli toutes les exigences du genre? On a dit que le poète italien a décrit l'*Inferno* en sculpteur, le *Purgatorio* en peintre, le *Paradiso* en musicien : et cela est vrai jusqu'à un certain point, mais il a toujours su sculpter, peindre et chanter en poète, et en poète épique. Si Lessing avait voulu trouver une mine inépuisable d'exemples à l'appui de sa thèse du *Laocoon*, sur l'action, comme moyen principal de la poésie, il n'aurait eu qu'à ouvrir la *Divine Comédie.* Tout, en effet, sous la main de Dante, se transforme en action : chaque description devient un petit poème où nous voyons le paysage naître et s'animer sous nos yeux; ce sont les effets et non les adjectifs qui nous montrent les objets; les actes et non les épithètes qui nous peignent les

hommes. Les épanchements lyriques qui, de temps en temps, viennent interrompre le récit, prennent eux-mêmes un tour épique en devenant partie intégrante de l'action, au lieu d'être d'oiseux intermèdes comme ils le sont trop souvent chez les poètes de second ordre. A tout instant, nous assistons à des éclats de la passion personnelle de Dante, mais Dante étant l'acteur principal du poème dont il est l'auteur, ces éclats de colère ou d'allégresse ne sont jamais hors du sujet. Lors même que le poète expose ses théories politiques et théologiques, ce n'est jamais une démonstration rationnelle, c'est un récit dramatique qui nous les fait comprendre. Je n'exagère donc rien et je ne crois rien dire de trop spécieux en soutenant qu'à l'égard de la forme et du style, comme à l'égard du sujet et de l'inspiration, la *Divine Comédie* est avant tout une épopée. Tout le monde sait qu'elle l'est par l'action qu'elle a exercée sur la nation italienne et le monde.

III.

J'ai parlé tout-à-l'heure de *Faust* pour le comparer à la *Divine comédie* en tant qu'épopée reproduisant une civilisation entière. C'est ce caractère précisément qui en rend la lecture si difficile au Français, obligé pour ainsi dire de se dénationaliser, s'il veut trouver goût à cette œuvre étrange, bizarre dans la forme — ce qui choque toujours le sens symétrique de l'esprit français, — plus bizarre encore par le fond où le mysticisme, la spéculation et la

sentimentalité germaniques se donnent si libre carrière. Se mettre au milieu de la vie allemande, de la manière de voir, des mœurs, des traditions allemandes, voilà qui paraît certainement plus difficile encore à l'esprit français que de se transporter au milieu d'un peuple néo-latin comme lui et dont il n'est séparé que par les Alpes, — car tout le monde sait que « les Alpes sont moins hautes que le Rhin n'est profond. » Pourtant, cette affinité de race est singulièrement compensée, pour la lecture de la *Divine Comédie*, par la distance des siècles. Il n'est pas aisé à un esprit du XIXe siècle de se sentir chez lui au milieu de ces temps où les orages, déchaînés sur la place publique et dans les cœurs encore à demi barbares des hommes, venaient se briser contre le roc d'une foi inébranlable, et les doutes, les déchirements de nos pères dont *Faust* est si plein, sont après tout plus rapprochés de nous que les passions et les idées des hommes du XIIIe siècle. Sans doute il est difficile de saisir les mille allusions du poème allemand, qui vont des plus hautes conceptions philosophiques aux plus modestes soucis d'un régisseur de théâtre ducal, et des théories de géologie aux polémiques des hommes de lettres; mais, oublier notre passé et notre éducation, nos luttes d'hier, les idées dont nous avons été nourris, les connaissances sûres et acquises que nous ont léguées les générations modernes, pour revenir à l'enfance de la science, à la pureté intacte de la foi du XIIIe siècle, aux préoccupations des Guelfes et des Gibelins, voilà certes une entreprise bien plus ardue encore! et pourtant, comment comprendre le poème de Dante sans oublier les premiers, sans connaître les seconds?

Cela est possible cependant, mais cela n'est possible qu'au

prix d'une forte volonté et de longues études. C'est ce travail d'initiation qui devrait être le seul but de quiconque écrit ou parle de Dante. La lecture du poème, chacun peut la faire seul après tout, à l'aide de quelques bonnes notes, et un guide qui s'avisera d'indiquer ou de « faire comprendre les beautés, » ne saurait être qu'importun à quiconque sait sentir la vraie poésie. Il existe même toujours un petit nombre de natures privilégiées, assez artistes pour jouir d'une œuvre d'art sans en comprendre le sens *exotérique*, comme elles admireraient un tableau sans en connaître le sujet. Mais elles sont rares ces organisations qui saisissent le sens intime des œuvres d'art sans se préoccuper de leur signification extérieure, et à qui l'harmonie ou l'énergie des formes, la vérité des observations et des pensées, la vie des personnages et la délicatesse des sentiments suffisent parce qu'elles vont droit et comme par instinct à ce qui est éternel et général dans l'art, et non à ce qui est accidentel et particulier. Ceux plus nombreux qui, pour admirer la poésie, ont besoin de connaître l'intention du poète, tous ceux aussi, — et qui n'en est pas aujourd'hui? — qui veulent connaître l'histoire des temps où nous transporte l'artiste, tous ceux-là, dis-je, ont besoin d'une préparation pour lire la *Divine Comédie*.

Une préparation! Voilà qui paraîtra sans doute étrange à beaucoup de lecteurs d'aujourd'hui. C'est donc un travail que vous exigez, sous prétexte de nous faire goûter le charme complet d'une jouissance poétique? La poésie ne serait-elle plus un délassement puisque vous voulez que ce soit le prix de l'effort? Se préparer à la lecture d'un poème? Il ne se comprend donc pas par lui-même? Il est donc obscur puisqu'il a besoin d'explication? Mais, si nous avions besoin

d'explications pour lire les *Méditations* ou les *Nuits*, qui de nous lirait encore M. de Lamartine ou Alfred de Musset?

J'essaierai de répondre à l'une et à l'autre de ces objections et, pour la première, je serai catégorique : non, non, la poésie, celle du moins qui mérite réellement ce nom, n'est point un passe-temps, n'est point un délassement. Sans doute, de même qu'il y a lecteurs et lecteurs, il y a aussi poésie et poésie. La société se compose et se composera toujours, alors même que personne ne pourra plus croiser les bras sans s'exposer à mourir de faim, — la société se compose de travailleurs et d'hommes de loisir, d'hommes de loisir relatif si l'on veut que je ne sois pas trop absolu. Le travailleur, hélas, ne demande, ne peut demander à la poésie qu'un passe-temps. Accablé par le labeur du jour, s'il lui reste une heure, il veut la donner tout entière à la jouissance et, si cela est possible, à une jouissance qui s'obtienne aisément. Heureux encore si cette jouissance est de l'ordre sain et pur, si elle vient non-seulement lui faire oublier ses fatigues, mais encore, en le berçant sur les ailes d'une mélodie simple ou au récit d'un conte populaire, le transporter dans le royaume des rêves d'où tout effort est banni. Le plus souvent l'intérêt, les passions, les préoccupations ont rempli son âme tout le jour, et on veut que, troublée et toujours plus ou moins souillée au contact de la réalité, elle sache secouer aussitôt toute cette poussière et soit prête à savourer, avec la religion du dévot, le pain divin de l'art! N'aimera-t-il pas bien mieux, ce journalier opulent, — car l'opulence ne donne pas à tous la liberté de l'âme qui est le privilége de la véritable aristocratie, — n'aimera-t-il pas mieux aller voir un ballet ou entendre un vaudeville, que d'écouter une

symphonie de Beethoven ou de lire une page de Shakespeare? N'est-il pas plus naturel qu'il aille acheter, au coin de la rue, un volume qui émeuve fortement et réveille ses nerfs tendus outre mesure, ou bien une pièce de vers qui les endorme doucement? Il n'est pas ainsi de l'homme de loisir ni de celui que j'appellerais le fidèle de la poésie. L'un et l'autre, celui qui voue sa vie à l'étude des grands poètes et celui qui a la liberté d'étudier à son aise l'humanité et ses étranges agitations, qu'aucun souci personnel n'appelle ailleurs et ne détourne de cette jouissance exquise et suprême, l'un et l'autre, dis-je, approfondissent leur poète et s'y absorbent. Ils aiment à le contempler; ils y reviennent à leurs heures; ils finissent par y voir un monde et quand, pour la centième fois, ils y retournent, de nouvelles beautés, des éclairs inattendus, des vérités saillantes les frappent, les retiennent, les font rêver, si toutefois l'œuvre est vraiment belle; car celles-là seules ont ces réserves mystérieuses qui jamais ne s'épuisent.

Qu'on me permette une comparaison : un amateur possède dans son cabinet une toile de Raphaël; il la contemple le matin, il la contemple le soir, et chaque heure du jour, chaque effet de lumière lui révèlent un nouveau détail. Comme il aime son tableau! il lui semble qu'il l'a créé presque une seconde fois, que du moins il a assisté au travail d'enfantement du peintre et qu'il en a surpris les moindres pensées. Un jour cependant, il se sépare de cette œuvre doublement sienne, il consent à la prêter pour une de ces expositions si fréquentes aujourd'hui où sa toile bien aimée va se perdre parmi les milliers de cadres qui meublent les murs. De quel sentiment pense-t-on qu'il regardera l'homme d'affaires, le voyageur, la dame du monde qui, d'un œil errant, parcourt

la galerie, fixant son regard distrait tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces ouvrages de maîtres? Il lui pardonne de passer devant son tableau sans y jeter un coup d'œil; il ne saura contenir son irritation en le voyant s'arrêter devant son œuvre chérie pour l'embrasser d'un regard rapide, la juger d'un mot et passer outre. Quelque chose d'analogue arrive à l'épicurien de la poésie et au critique quand ils entendent des personnes parler d'un ton apodictique de *Faust*, de la *Divine Comédie*, d'*Hamlet*, après une lecture distraite et rapide, entre deux amusements. Voilà, se disent-ils avec amertume, une âme d'élite, un génie sublime, un prophète de Dieu, pour me servir de l'expression des anciens, qui a concentré dans cette œuvre tout ce qu'il a senti, tout ce qu'il a pensé, tout ce qu'il a vu, plus que cela, tout ce qu'il a entrevu et imaginé; il y a mis le meilleur de son cœur et de son esprit; pendant des années il y a déposé les mystères de sa belle âme, et vous, en passant, après dîner, vous prenez en main ce volume qui contient tant de larmes et tant de cris et tant de sourires, vous le parcourez d'une main fatiguée et vous le jetez parce qu'il vous ennuie! Le poète s'en consolera : ce n'est pas pour vous qu'il a écrit; âme d'élite, il a écrit pour l'élite, pour le petit nombre des fervents et des paresseux : des fervents qui travaillent sans vendre leur travail, des paresseux qui ont le temps et le goût de flâner en rêvant dans la nature et dans l'art et qui, seuls, en savent découvrir les charmes les plus fins et les plus exquis. Les anciens ne considéraient point le travail, et notre sentiment de justice a beau se révolter contre cette criante iniquité, on ne saurait leur donner absolument tort : tout travail servile asservit l'âme; le travail volontaire seul de la vocation l'affranchit et l'ennoblit. Que les

révolutions sociales succèdent aux cataclysmes politiques, que la démocratie envahisse notre littérature comme elle a envahi notre État, l'aristocratie renaîtra toujours de ses cendres, car l'aristocratie est la fleur de l'humanité, car elle seule sait goûter toute la pureté, toute la délicatesse, toute la profondeur de l'art. Elle ne se rebute pas, elle ne se presse pas, elle a le temps. Elle aborde le poète de tous côtés, elle arrive à le pénétrer, elle finit par le posséder et, fière et contente, elle dédaigne les voluptés vulgaires et faciles : *odi profanum vulgus et arceo*. Non, la poésie n'est point un passe-temps, c'est un culte, culte amoureux, patient, discret et respectueux, presque religieux, culte réservé aux *happy few*, aux heureux de la terre dont on peut envier, mais dont on ne saurait nier les priviléges.

IV.

Parlerai-je de la prétendue obscurité de la *Divine comédie*? J'avoue ne pas mieux comprendre ce reproche que tous les autres que font au poème les gens qui ne le connaissent pas. Il y a toutes sortes d'obscurités ; toute la question est de savoir si elles sont la faute de l'auteur ou du lecteur, et s'il ne suffit d'un léger effort de ce dernier pour les dissiper. Telle est, par exemple, l'obscurité qui résulte de l'éloignement d'une œuvre dans le temps et l'espace. Le langage peut avoir vieilli ou nous être étranger ; celui de Dante n'offre guère de difficultés sérieuses, si ce n'est dans des passages isolés que la critique a presque tous éclaircis.

Les allusions historiques échappent naturellement au lecteur moderne, celles aux lieux et aux traditions locales échappent à l'étranger ; il faut donc étudier la langue, et l'histoire, et la topographie de l'Italie au XIII[e] siècle pour n'être pas sans cesse arrêté dans la lecture de la *Divine Comédie*; mais n'est-ce pas le cas pour toutes les œuvres du passé ? Nous oublions trop facilement qu'après tout, chacun de nous s'est préparé pendant huit ans à la lecture d'Homère ; que, si pendant huit ans nous n'avions appris la langue, la mythologie, les légendes de la Grèce ancienne, nous ne saurions lire l'*Iliade* comme nous la lisons, en comprenant à demi-mot chaque allusion mythologique ou légendaire. Si nous connaissions les traditions et la civilisation du moyen-âge italien, comme nous connaissons celles de l'antiquité grecque, toutes les difficultés disparaîtraient et nous saisirions aussitôt le sens des noms historiques et des allusions religieuses comme nous comprenons à demi-mot ce que veulent dire le jugement de Pâris ou la noce de Pélée, la Déesse aux bras de lys ou le fils de Télamon. Or, c'est bien le moins que nous consacrions quelques mois à ces études dantesques quand nous avons tous consacré des années à nos études homériques. On s'aperçoit très-vite d'ailleurs en lisant la *Divine Comédie* que le fonds n'a point vieilli, que le costume seul et le cadre ne sont plus de notre temps. Les passions, les sentiments, les idées même qui nous agitent, on les y retrouvera ; les causes qui les ont mises en mouvement sont seules supprimées ; ce sont ces causes qu'il s'agit de retrouver avant d'aborder la lecture du poème.

Une seconde obscurité, tout aussi pardonnable et tout aussi nécessaire que la première, c'est la profondeur même

de la pensée. Il est fort aisé d'exprimer clairement une pensée banale; on voit facilement le fond d'un ruisseau; on ne pénètre point les flots de la mer la plus limpide; accuserions-nous la profondeur de la mer ou la faiblesse de notre vue? Il en est de même de la pensée de Dante : telle de ses idées veut être prise, reprise, tournée, retournée; elle exige que nous passions par tous les procédés de la réflexion du poète avant d'arriver aussi à son résultat; et cela tient précisément à la nature poétique et spéculative de Dante. Le poète et le penseur spéculatif ne procèdent point par raisonnement ni par syllogismes; l'intuition, faculté spécialement complexe et rebelle à l'analyse, leur inspire leurs idées; et si nous ne pouvons les comprendre, ce n'est pas leur idée qui manque de clarté, c'est notre esprit qui manque de clairvoyance. De quel droit accuserions-nous Beethoven d'avoir composé des symphonies incompréhensibles, au lieu de nous en prendre à nous-mêmes qui sommes dépourvus d'une finesse d'organisation suffisante pour les sentir et les deviner? Ne nous plaignons donc pas, inclinons-nous et essayons de nous mettre autant que possible dans la disposition d'âme où les rayons de la divination pénètrent le plus facilement ces prétendues ténèbres.

Il y a aussi chez Dante une sorte d'obscurité que l'on retrouve chez presque tous les poètes de nation étrangère; ce que j'appellerai l'obscurité musicale; la parole devient harmonie, accord; elle touche une corde de notre âme qui vibre sous elle, mais c'est notre cœur qu'elle touche, non notre intelligence. Comment donc s'en rendre compte au moyen de l'intelligence? Comment analyser mathématiquement ce qui échappe à toute analyse? Celui qui est sourd à la musique le sera toujours, il est incurable; et celui qui

entendra ne saura expliquer ni ce qui l'a ému, ni comment il a été ému. Il ne pourra que répéter les sons qui, en frappant son oreille, l'ont plongé dans la rêverie ; mais il ne pourra vous faire partager son impression si vous êtes autrement organisé ; et cela est surtout vrai de cette grande symphonie du *Paradiso* où des natures peu contemplatives, ou antipathiques au mysticisme, ne trouveront jamais ce qu'elles cherchent partout, des idées simples et faciles, ou des faits précis et clairs.

Une difficulté de plus dans la lecture de la *Divine Comédie*, c'est une certaine façon elliptique de parler qui tient à la nature de l'esprit italien. Quelque chose d'analogue existe d'ailleurs chez tous les peuples, et c'est à cette sorte d'obscurité que tient notre difficulté de comprendre une *épinicion* de Pindare, un chœur d'Eschyle, le chant des esprits dans *Faust*, où il n'y a ni construction, ni suite, mais comme l'incohérence du rêve. Cela tient à la nature d'esprit du peuple. Tout Français sait que l'Allemand le plus intelligent a besoin de trois jours de réflexion pour comprendre un mot spirituel que l'habitué en blouse d'un parterre français saisit au vol ; de même l'Allemand devinera, sans effort aucun, le sentiment d'une strophe lyrique où le lecteur français cherchera vainement un sujet, un complément et un verbe quelconques. C'est que telle est la rapidité de l'intelligence chez le Français, telle est la délicatesse du sentiment chez l'Allemand, qu'ils peuvent supprimer sans danger tous les moyens termes, et, par des bonds de pensée, si je puis m'exprimer ainsi, arriver à la compréhension qui chez d'autres exigeraient un procédé plus méthodique. Il en est de même chez l'Italien pour tout ce qui touche à l'imagination des sens : nous voulons qu'un tableau soit fini, détaillé, complet ; il

suffit d'un mot à l'Italien pour qu'il devine le portrait ou le paysage tout entier. Dante est on ne peut plus sobre dans ses images et comparaisons ; mais ses termes, ce qu'on dirait ses coups de crayon, sont si expressifs que l'imagination facilement créatrice de l'Italien achève seule le tableau ainsi ébauché par le poète. On n'a qu'à comparer certaines métaphores de Dante, développées et amplifiées par l'Arioste, pour comprendre ce que je veux dire par ce don des Italiens de voir dans un mot un tableau tout entier.

L'obscurité d'un poème peut encore résulter d'une économie défectueuse dans la composition, et surtout de l'affectation ou de la négligence du style. Cette obscurité là, on ne la trouvera jamais chez Dante ; son poème est presque trop symétriquement et méthodiquement équilibré ; son style est en tout le contre-pied de l'afféterie aussi bien que du relâchement. Par contre, il a souvent une originalité singulière, presque bizarre, un tour étrange, des naïvetés surprenantes, et il faut se faire à ces singularités du poète pour bien entendre son langage ; il a de ces inflexions de voix que l'ami intime d'une langue étrangère a encore de la peine à saisir et à deviner ; il a aussi, je ne veux pas le nier, des *concetti* à la provençale qui parfois, mais bien rarement, déparent son style plutôt qu'ils ne le caractérisent.

Il reste une dernière obscurité chez Dante dont je ne veux et ne peux dissimuler la gravité, mais elle se trouve concentrée dans un petit nombre de chants, de sorte que l'on peut en faire abstraction à la rigueur ; quant au lecteur patient, je crois qu'il peut la pénétrer : je veux parler de l'Allégorie. On peut discuter, au point de vue de l'esthétique, sur le mérite de cette forme : celui qui se place au point de vue historique, comme nous faisons, ne peut que

l'accepter et essayer d'en chercher la clef qui n'est point aussi difficile à trouver qu'on veut bien le croire.

On comprend donc aisément que, malgré la clarté du soleil méridional qui circule partout dans le poème et éclaire tous les coins et recoins de son immense construction, la *Divine Comédie* ait provoqué un grand nombre de travaux, et celui qui posséderait tout ce qu'on en a écrit et imprimé aurait déjà une bibliothèque assez considérable pour un particulier. La plupart de ces travaux, cependant, ont le tort d'être ou trop généraux ou trop spéciaux. Les premiers dégénèrent souvent, trop souvent, en lieux communs, en jugements littéraires, en généralités dont le lecteur ne tire guère de profit; les seconds ont le tort de ne s'adresser qu'à des savants ou bien de ne montrer au lecteur profane qu'un des côtés multiples qu'il doit connaître pour bien comprendre le poème. Tel travail est purement philologique; tel autre ne voit que le côté historique du poème. Des ouvrages nombreux ont été consacrés à l'explication des allégories, d'autres à exposer le système philosophique de Dante. Ses théories politiques et morales ont été l'objet d'études exclusives, et celui qui ne lirait qu'un de ces ouvrages, souvent d'un mérite incontestable, courrait risque de ne voir le poème que par un côté qui parfois ne serait pas même le côté important. Il nous manque un livre qui donne dans une forme succincte le résumé de tous ces travaux et qui en fasse comme une synthèse. Dans ce livre où l'on devrait trouver un exposé des théories politiques, théologiques et philosophiques du poète, une triple interprétation de l'allégorie fondamentale, un résumé de l'histoire d'Italie et de Florence en particulier, pendant le XIII[e] siècle, un tableau de la poésie italienne à cette époque,

une analyse du système cosmologique de Dante et de son temps, une topographie complète des trois royaumes et une chronologie exacte du voyage de Dante, — dans ce livre, la biographie du poète devrait occuper une place importante. Car, par une circonstance étrange, ce poème, le plus impersonnel par un côté, est, par un autre côté, le plus personnel qu'on puisse imaginer. Il a joué un rôle important dans la vie du poète, et celle-ci explique seule le point de départ du poème où Dante est l'acteur principal et où sa personnalité se confond si bien avec l'humanité et l'Italie dont elle est le représentant, qu'il est absolument impossible de l'en séparer. Et quand je parle de la vie de Dante, je ne songe pas seulement aux événements extérieurs, mais encore aux œuvres secondaires du poète qui toutes sont pour lui des événements et dont l'une, la *Vita nuova*, forme une sorte de prologue à son grand poème, tandis que d'autres, telles que le *Convito* ou la *Monarchia*, sont le commentaire le plus authentique de la *Comédie;* je songe encore à la vie intérieure que ces mêmes œuvres, rapprochées du poème, permettent de reconstruire en entier. Cette étude récompensera largement celui qui voudra s'y livrer : non-seulement il connaîtra un caractère unique, militant à la fois et rêveur, doctrinaire et pratique, amoureux platonique et sensuel de tempérament, altéré de justice et passionné dans la partialité, tendre comme une jeune fille et dur jusqu'à la cruauté, simple enfin et raffiné. Il apprendra à connaître en même temps une époque curieuse dont tous les contrastes se rencontrent dans cette personnalité, et une grande nation singulièrement douée que Dante personnifie comme aucun poète n'a jamais personnifié son pays et son temps.

II. BUT ET EFFET

DE LA DIVINE COMÉDIE.

I.

Le but de Dante, en composant la *Divine Comédie*, a été de prêcher à ses contemporains, de leur enseigner des vérités qu'ils oubliaient. La *Divine Comédie* est, dans l'intention du poète au moins, un poème didactique. (1) N'en déplaise aux professeurs d'esthétique qui ont décrété que ce genre, faux et sans raison d'être, devait être banni des littératures modernes, le premier et le plus grand poème moderne est un poème didactique : Dante veut enseigner.

Que telle soit son intention, mille passages des trois Cantiques le prouvent. Il invoque le précédent de saint Paul descendant dans l'autre monde pour se rendre digne de l'apostolat; à tout instant il prend note des circonstances afin de pouvoir les *redire aux hommes*. Quand, au purgatoire, il cause avec Marco Lombardo, il ne l'interroge sur l'origine du mal sur terre que pour ajouter aussitôt :

1. Voyez à ce sujet une excellente leçon de M. Bergmann, doyen de la Faculté des lettres de Strasbourg.

« Dis-la-moi, *afin que je* la voie et *la montre aux autres* » ([1]); lorsqu'il rencontre Guido Guinicelli, le plus grand de ses prédécesseurs, il lui demande qui il est « afin de le mettre sur le papier » ([2]). Toutes les visions des derniers chants du *Purgatoire,* toutes les épreuves qu'il y subit, cette sorte d'initiation mystique et le double baptême qu'il y reçoit, ne sont, en définitive, autre chose qu'une consécration de son apostolat. Il est ordonné prêtre de la vérité. « Note, lui dit Béatrice, et, telles que je les ai dites, *redis ces paroles aux vivants*, pour qui vivre n'est que courir à la mort, et, lorsque tu les écriras aie soin de ne pas céler ce que tu as vu » ([3]).

Parfois, malgré son courage et son dévouement, il semble reculer devant cette tâche effrayante d'être le *vas Dei*, l'instituteur de l'humanité égarée; mais alors un mot le relève : « Là-bas, dans le monde éternellement amer, dit-il à son aïeul Cacciaguida, et sur le mont dont je quittais le beau sommet, enlevé par les yeux de ma dame, et ensuite dans le ciel, de lumière en lumière, *j'ai appris ce qui, si je le redis, aura pour beaucoup une aigre saveur;* et si je suis, au contraire, trop timide ami de la vérité, je crains de perdre la vie parmi ceux qui appelleront notre époque les temps antiques. » Aussitôt la flamme dans laquelle était renfermé Cacciaguida, « resplendit comme aux rayons du soleil un miroir d'or, » puis répondit : « Les consciences noircies, soit par leur propre honte, soit par celle d'autrui, sentiront seules ta rude parole; *néanmoins,*

1. *Purg.*, XVI, 64.
2. *Ibid.*, XXVI, 64.
3. *Ibid.*, XXXIII, 52.

tout mensonge écarté, publie toute ta vision. Ton cri sera comme le vent qui frappe plus fortement les plus hautes cimes : et ce ne sera pas pour toi un médiocre honneur » (1). Y a-t-il dans le monde un doute ou une fausse croyance sur quelque point, comme sur la prédestination, sur la résurrection des corps, sur la nature de l'espérance, ce sera saint Pierre Damien (2), ce sera saint Jacques (3), qui le chargeront d'en instruire l'humanité, et saint Pierre lui-même lui recommande « *de ne pas cacher, quand il retournera au monde, ce que lui-même ne lui cache pas* » (4).

C'est donc bien l'enseignement de l'humanité que se propose le poète, l'enseignement dans le sens le plus vaste du mot, un enseignement *encyclopédique*. Le plus souvent il mettra cet enseignement en action, il frappera par des exemples, et même par des formes tangibles, comme lorsqu'il conforme la structure de son enfer à la théorie, légèrement modifiée, d'Aristote sur la morale. L'architecture de l'enfer dantesque implique en effet tout un système de morale, par cela même qu'elle gradue les peines selon que les coupables ont péché par incontinence, bestialité ou malice, tout comme le mont du purgatoire constitue un exposé palpable du système théologique des voies du salut. Fréquemment aussi le poète se sert de l'allégorie pour communiquer ses leçons ; parfois enfin il expose directement et sous forme abstraite, les doctrines qu'il veut répandre. C'est ainsi qu'il se laisse expliquer bien des lois astronomiques, bien des phénomènes physiques, tels que les

1. *Par.*, XVII, 111 et suiv.
2. *Ibid.*, XXI, 76.
3. *Ibid.*, XXV, 40 et 129.
4. *Ibid.*, XXVII, 64.

taches de la lune [1] et beaucoup d'autres; c'est ainsi que, dans l'ordre de la théologie, il définit lui-même, dans l'examen que lui font subir les apôtres, la nature de la Foi [2], de l'Espérance [3], de la Charité [4], qu'il éclaircit ailleurs le dogme de la Rédemption [5], qu'il glorifie enfin en vers sublimes, dans la prière la plus splendide qui ait jamais été écrite, la théorie si compliquée de la grâce :

Vergine madre, figlia del tuo figlio... [6]

Parlerai-je de la façon admirable dont il expose ses idées philosophiques ? Qu'il parle de métaphysique pure et du principe de l'univers selon Platon (7), ou qu'il célèbre, ainsi qu'il l'a fait en mille endroits de son poème, mais surtout dans le *Purgatoire*, la liberté morale [8] ou qu'il fasse de la psychologie péripatéticienne, comme dans sa rencontre avec Marco Lombardo (9), le maître ne cesse jamais d'être poète, et l'on se demande comment il a été possible de revêtir ces abstractions d'une forme aussi harmonieuse et aussi séduisante. Après de pareils prodiges, on ne s'étonne plus qu'il ait trouvé les mots les plus propres et le style le plus animé pour enseigner l'histoire, soit que, par la bouche de l'Empereur Justinien, il raconte

1. *Par.*, II, 45.
2. *Par.*, XXIV, 63.
3. *Par.*, XXV.
4. *Par.*, XXVI.
5. *Par.*, VII.
6. *Par.*, XXXIII.
7. *Par.*, XIII.
8. Voy. surtout *Purg.*, VI, XVI, 65 à 85, XVII, 90, XVIII, 1; *Par.*, V. 18.
9. *Purg.*, XVI, 85.

à larges traits les exploits du peuple élu, depuis la prise de Troie jusqu'à César [1], soit qu'il mette sur les lèvres du vieux croisé Cacciaguida une description des mœurs politiques et des coutumes privées de la Florence du XIIe siècle [2], et un catalogue politique de la noblesse florentine, sorte de *peerage* de sa patrie [3]. Rappellerai-je les endroits où Dante enseigne directement ses théories politiques? Ils sont innombrables. Ici la passion anime tout, et le caractère utopique du système idéalise le sujet que traite le poète [4]. Tout cela se confond dans un seul et immense système, comme tous ses efforts tendent à un but unique et idéal qui est d'instruire l'humanité, de l'instruire sur sa double destinée, le bonheur temporel et le bonheur éternel.

II.

On sait quel est le grand système dont Dante attend la régénération de l'humanité et son salut dans le monde à venir, et je n'ai qu'à en retracer les contours généraux pour évoquer dans les esprits l'ensemble de ses théories.

D'un côté, des nations indépendantes les unes des autres, mais vivant en paix, en harmonie et en liberté, parce qu'elles obéissent à un empereur, arbitre suprême qui per-

1. *Par.*, VI.
2. *Par.*, XV.
3. *Ibid.*, XVI.
4. Voy. surtout *Purg.*, VI, XVI, 105, et *Par.* XXVI et XXVII.

sonnifie la loi et qui leur garantit ainsi le bonheur ici-bas, tout en les préparant à la béatitude éternelle. D'un autre côté l'humanité entière sauvée par la foi du Christ, foi dont le pape est chargé de maintenir la pureté; car il n'a d'autre charge que de veiller à ce que les dogmes et la révélation restent intacts : charge sublime, puisque la révélation dans toute sa pureté peut seule sauver l'homme. Voilà donc ce qui devrait être, mais ce qui n'est pas; cette harmonie générale est troublée, elle doit être rétablie. Le poème de Dante n'a d'autre but que ce rétablissement de l'harmonie que Dieu a voulu voir exister sur la terre; le poète n'est en réalité que la voix de Dieu, l'apôtre qui montre à l'humanité comment elle s'est égarée, comment elle peut retrouver le droit chemin.

« Si le monde présent est dévoyé, lui dit une des âmes qu'il rencontre dans le purgatoire (1), la cause en est en vous, en vous elle doit être cherchée: et je vais la découvrir. L'âme sort de la main de celui qui se complaît en elle avant qu'elle soit, comme une petite fille qui rit et qui pleure et ne sait pourquoi; simplette elle sort, cette âme qui ne sait rien, sinon que, mue par celui qui l'a créée pour la joie, elle se tourne volontiers vers ce qui l'égaye. »

Bientôt cependant le principe du mal envahit cette âme si pure à l'origine, et finit par gagner l'univers entier.

« D'un léger bien l'âme sent d'abord la saveur, et, se trompant, elle court après, si un guide ou un frein ne détourne son amour. Il convint donc qu'il y eût des lois pour imposer ce frein, et il con-

1. *Purg.*, XVI, 85.

vint qu'il y eût un roi qui discernât au moins la tour de la vraie cité. Il y a bien des lois, mais qui les prend en main? Personne, parce que le pasteur qui est préposé peut ruminer, mais n'a pas les ongles fendus (1). C'est pourquoi le peuple, qui voit son guide rechercher le seul bien dont il est avide (l'argent), s'en repaît lui-même et ne demande rien de plus. C'est pour avoir été mal régi que le monde est devenu criminel et non parce que sa nature est corrompue. *Rome qui rendit le monde heureux avait coutume d'avoir deux soleils, qui montraient les deux routes, celle du monde et celle de Dieu. L'un a éteint l'autre, et l'épée est jointe à la crosse,* et c'est un malheur que par vive force ils aillent ensemble, parce que, quand ils sont joints, l'un ne craint pas l'autre... Aujourd'hui l'Église de Rome, confondant en soi les deux pouvoirs, tombe dans la fange.

— O Marc, répond Dante, tu raisonnes bien, et à présent je comprends pourquoi les fils de Lévi furent exclus de l'héritage. » Encore une de ces nombreuses allusions à *la funeste dot* du pouvoir temporel, qui, selon Dante, a détourné la papauté de la vraie voie. Combien de fois le poète ne revient-il pas sur cette confusion des pouvoirs, à laquelle il attribue tous les maux dont l'Italie est affligée ! Parfois les termes sont d'une vivacité extrême, telle que je n'ose pas même les lire, de crainte de blesser des esprits moins habitués que Dante à séparer le sacerdoce de la personne indigne qui en peut être revêtue. Rien ne dépasse en véhémente éloquence l'apostrophe terrible de saint Pierre contre

1. Jéhovah (*Leviticus*, XI) ordonna aux Hébreux de manger exclusivement des animaux ruminants et aux ongles fendus. Le moyen-âge, donnant un sens allégorique à tous les mots de la Bible, voit dans ces animaux la nourriture morale de l'homme, qui doit être de science (ruminante), et d'activité (les ongles fendus). Or le pape ne peut avoir cette seconde qualité, que Dieu a réservée pour César.

ceux qui ont *usurpé son siége*, et qui se sont faits hommes de faction, au lieu de rester dépositaires et gardiens de la foi chrétienne ([1]).

Est-ce à dire que Dante soit réformateur dans le sens de Luther, qui semble lui avoir emprunté ses plus violentes diatribes contre la papauté ? Non, certes, et il faut réfuter sur ce point les théories défendues avec tant de savoir et si peu de discernement par M. Rossetti et M. Aroux : il n'y eut jamais de chrétien plus orthodoxe que Dante. Le courant qui précède la réforme du XVIe siècle fut double : les uns attaquaient le dogme, ce sont les Albigeois, les Patérins, les adhérents du frère Dulcin, les philosophes sceptiques : Dante les met tous en enfer, bien qu'il rencontre parmi eux ses meilleurs amis, et des hommes que, à d'autres égards, il considère comme des modèles. Les autres s'en prenaient aux mœurs du clergé et réclamaient une réforme générale, analogue aux réformes partielles que saint François et saint Dominique avaient faites dans la vie monacale. C'est de ceux-là qu'est Dante; comme le *saint athlète* (saint Dominique), il frappe sur les *broussailles hérétiques*, mais comme saint François, pieux et doux émule de saint Dominique, il prêche le mariage avec la pauvreté. Personne ne distingua avec plus de soin la dignité sacrée et le dignitaire corrompu. Ce Boniface VIII, qui est de sa part l'objet de tant d'invectives impitoyables, dont la place est déjà marquée presque au fond de l'enfer, ce Boniface VIII devient pour lui le Christ lui-même, de nouveau *flétri et flagellé*, quand la main brutale de Guillaume de Nogaret vient s'appesantir sur le vicaire de Dieu. Nicolas III, qu'il ren-

1. *Par.*, XXVII.



contre dans le même fossé des *Malebolge*, a beau lui inspirer le mépris le plus profond, le *respect des clefs suprêmes et du manteau papal* arrête l'insulte sur ses lèvres. Plût à Dieu, tel est son refrain constant, que les papes distinguassent les limites qui séparent leur sphère d'activité de celle des princes! Le monde jouirait de la paix que Dieu lui avait réservée.

Là, en effet, est la source de tout le mal, aux yeux de Dante. L'homme est destiné à jouir du bonheur dès ici-bas; ne pouvant y arriver seul, Dieu a voulu qu'il vécût dans l'État: l'État est donc d'institution divine, et il forme la base et en même temps le cadre de la communauté religieuse. C'est dans ces limites que peut et que doit s'exercer simultanément la vie active et la vie contemplative selon les règles et les lois que Dante a mission de rappeler au monde, parce qu'elles sont oblitérées, selon les lois et les règles, dis-je, qui ont été données par les philosophes et les législateurs antiques d'un côté, par la révélation et les Pères de l'autre. L'une et l'autre enfin de ces deux conditions de la vie humaine, l'activité et la contemplation, sont accomplies par deux guides et deux gardiens divins, l'Empereur et le Pape. Mais pourquoi, hélas! s'arrogent-ils sans cesse des droits qui ne leur reviennent pas? Pourquoi l'Empereur se mêle-t-il de questions religieuses? Pourquoi le Pape empiète-t-il sur le domaine temporel? Pourquoi les héritiers d'Auguste oublient-ils leur devoir et restent-ils au-delà des Alpes? Pourquoi les successeurs de saint Pierre quittent-ils la ville sainte pour aller s'établir loin du siége prédestiné de l'Église?

En voyant les manifestations de tendresse que le seul nom de la patrie commune provoque chez Sordello et

Virgile, le poète se demande pourquoi le patriotisme est mort dans l'Italie contemporaine, et il s'écrie [1] :

« Ah! pauvre Italie, séjour de douleurs, navire sans pilote dans une grande tempête, non plus maîtresse du monde, mais bouge infâme! Au seul doux nom de la patrie, voilà une âme généreuse qui s'empresse d'accueillir un concitoyen; et, au temps où nous vivons, tes habitants sont toujours en guerre; ceux qu'enferment un même mur et un même fossé se dévorent mutuellement. Cherche, malheureuse, sur les rivages que baignent tes mers, puis regarde en ton sein; vois s'il y a un coin de terre italienne qui jouisse de la paix... »

Si je lisais la suite, on verrait un exemple de plus de l'art unique avec lequel Dante passe de la tristesse à l'indignation, de l'indignation à l'ironie, du pathétique au comique, et comment il sait, dans une seule harangue, fondre les contrastes les plus accusés.

III.

Voilà donc le but sublime que poursuit le poète-apôtre : rétablir l'harmonie troublée de la vie humaine, rappeler aux princes leurs devoirs, aux peuples leurs droits, à l'Empereur la portée de sa mission, au Pape les limites de son activité. Voilà la grande utopie du moyen-âge qu'il voudrait réaliser l'utopie de l'unité. Chose étrange, c'est au moment où le rêve du moyen-âge s'évanouit, où disparaît ce mirage

1. *Purg.*, VI, 78.



trompeur qui a déçu tant de générations, au moment où dans une étreinte suprême les deux puissances universelles, la Papauté et l'Empire, lassées et épuisées d'une si longue, d'une si terrible lutte, s'affaissent pour ne plus se relever, sinon avec des idées toutes différentes; c'est au moment où les nationalités se forment, c'est à ce moment que l'homme même qui va créer la nationalité italienne, se lève pour chanter ce passé qui s'éloigne. Pas une idée, pas un sentiment, pas un intérêt de ce grand passé qui ne se retrouve dans cette épopée gigantesque, foyer resplendissant où viennent se concentrer, comme en un point unique, les mille rayons d'une civilisation périssante : la *Divine comédie* est le chant du cygne du moyen-âge.

On a comparé ce poème au dôme gothique, qui dans sa vaste structure réunit toutes les aspirations du passé, dont les étranges détails se fondent dans une sublime harmonie, qui s'élève jusqu'aux nues et abrite tout un monde. La comparaison n'est pas juste : ce n'est pas le poème de Dante qui ressemble à ce dôme, car il est achevé, complet, régulier, fini, comme les œuvres de l'antiquité classique. Ce qui ressemble à cette cathédrale partout et nécessairement inachevée, c'est le système de Dante, c'est son utopie, son rêve, rêve et utopie du moyen-âge tout entier, idéal qui ne fut jamais réalisé, parce qu'il est irréalisable. Le moyen-âge veut l'impossible. Voyez la cathédrale gothique. Deux gigantesques tours pareilles aux deux colonnes de l'empire dantesque dominent l'immense nef et, dans une émulation audacieuse, prétendent atteindre le ciel; mais bientôt le bras de l'ouvrier se fatigue, la foi s'affaiblit, le sens primitif se perd, des éléments hétérogènes s'agrégent aux murs inachevés, et c'est avec un sentiment de mélancolique admi-

ration que le petit-fils contemple ce monument, impérissable témoignage des hauteurs auxquelles aspirait un âge qui n'est plus, de l'orgueil enthousiaste qui l'a animé, de la grandeur et, hélas! de l'impuissance de l'homme qui sait concevoir une si noble idée sans jamais pouvoir donner la vie à sa conception.

Je l'ai dit ailleurs ([1]), c'est le propre des grands cœurs, bien plutôt que des grands génies, de s'attacher opiniâtrement aux idées qui ont été la gloire et le bonheur des siècles passés, mais qui ont fait leur temps pour ne plus revivre jamais. C'est ainsi que nous voyons les Eschyle et les Aristophane, les Caton et les Brutus, aussi bien que les Dante et les Compagni, se cramponner avec toute l'énergie des âmes sincères à des formes politiques surannées, dans lesquelles l'histoire leur a enseigné à chercher le salut de leur pays. Rien de plus naturel, en effet, surtout pour des hommes chez lesquels l'imagination et l'enthousiasme dominent l'intelligence et le sens pratique. Ceux qui se targuent le plus de leur prescience s'aperçoivent souvent, au terme de leur carrière, que les temps ont changé et qu'ils ont fait fausse route toute leur vie. Qui ne le sait par l'expérience? Ce changement a lieu d'une façon si insensible, les conditions de la société se sont transformées si radicalement sans que nous nous en doutions le moins du monde, les idées de nos pères sont si loin d'être les nôtres, que parfois on est tenté de se demander si la vérité n'est pas, elle aussi, relative comme presque toute chose en ce monde. Tel a combattu toute sa vie avec conviction, avec courage, avec

1. *Dino Compagni*, étude historique et littéraire sur l'époque de Dante. Paris, Durand, 1862.

dévouement, pour une cause bonne, et n'a point réussi à la sauver; le vaisseau qu'il montait a sombré : faut-il qu'il perde son temps à en chercher les débris, à tirer de l'abîme le gouvernail qui a dirigé jusque-là son vaisseau, ou vaut-il mieux qu'il cherche ailleurs son salut? Pendant les époques agitées où toutes les traditions historiques périssent, celui-là mérite bien de son pays qui veut lui conserver un de ses soutiens éprouvés; mais au réveil, au lendemain de ces terribles bouleversements, s'il est toujours d'un grand cœur de jeter un regard en arrière sur la mer traversée pendant une nuit d'orage, de regretter la terre perdue et les souvenirs qu'on y a laissés, il n'est point permis à l'homme d'action d'essayer d'y revenir.

Qui peut le nier? c'est la démocratie qui infiltra au corps politique d'Athènes la maladie morale dont il devait mourir; les beaux jours de rude et honnête simplicité étaient déjà loin au temps d'Aristophane : toutes les âmes distinguées s'efforcèrent de retenir le passé. Comme le poète comique, le vieil Eschyle, Socrate, Platon dirent, et ils ne se trompaient pas, que le mal était dans la démocratie; mais quoi? aucun effort ne pouvait plus évoquer les mœurs, les sentiments, les idées du passé. Les hommes d'État, Périclès surtout, comprirent ce que les poètes ne voyaient pas, et, voulant être de leur temps, renoncèrent au passé. C'est qu'il faut savoir s'accommoder de ce qui est, quand même ce qui est nous blesserait; il faut travailler sur l'étoffe qui est sous nos mains, tirer parti des éléments qui constituent la société nouvelle, améliorer si l'on peut; mais on n'a pas le droit de venir réclamer la restauration factice de ce que le courant irrésistible des révolutions a déraciné et emporté; et si les regrets sont plus puissants que la confiance, qu'on



continue de chanter le passé et de le faire revivre dans l'art, mais qu'on n'essaye pas de le ressusciter dans la réalité.

Quelque chose d'analogue se passe aujourd'hui au-delà du Rhin, où une floraison unique dans l'histoire vient de périr pour laisser les fruits se mûrir, et où bien des yeux ne peuvent détacher leur regard mélancolique de ce beau printemps, âge d'or, de paix, d'idéal — et d'illusion. Pareille chose eut lieu à Rome, lorsque les honnêtes gens rêvèrent le rétablissement de cette république aristocratique qui avait fait la gloire du peuple-roi. Ils ne se doutaient pas que tout, autour d'eux, avait changé. Depuis cent ans, le premier Gracchus avait déjà sapé les fondements de la République, lorsque Caton ne s'aperçevait pas encore qu'il n'y avait plus à Rome ni patriciens, ni républicains, ni Romains; qu'il n'y avait plus qu'une plèbe et un homme. Son cœur se brisa quand il vit la vérité, comme le cœur de Dante fut brisé le jour de la mort de Henri de Luxembourg. Mais Dante était chrétien et poète: il se réfugia dans la foi et dans l'art, et, sur la ruine de ses rêves chéris de bonheur universel dans une terre pacifiée, il bâtit le plus grandiose monument que l'homme ait conçu, et y cisela en traits indélébiles les figures qui animaient autrefois ce monde mort à jamais.

C'est ce monde qu'il s'était obstiné, lui et beaucoup d'autres, à croire vivant encore, et cependant jamais il n'y eut de transformation plus radicale que celle que l'Europe avait subie pendant le XIIIe siècle. Sur le seuil de ce siècle se projette encore la grande ombre de Frédéric Barberousse évoquant toutes les traditions de l'Empire. Quand il mourut à la tête de la chrétienté armée contre l'islamisme, loin du théâtre qu'il avait si longtemps rempli de sa voix

puissante, le monde était encore un : il n'y avait qu'une religion, le catholicisme; qu'une loi, la loi romaine; qu'une langue, la langue des anciens Césars : l'unité était partout. Cent ans plus tard, tout avait changé : le grand schisme divisait l'Europe; les langues modernes s'étaient formées; un tiers-état indépendant grandissait partout; les derniers vestiges de la noblesse germaine avaient disparu dans la grande mêlée des Gueifes et des Gibelins; le premier chevalier de la chrétienté était allé chercher ses alliés sous le croissant; l'Italie du Midi avait reçu une organisation moderne qui détruisait tous les vieux éléments ou du moins les assimilait. La maison de France avait tué la féodalité depuis la Garonne jusqu'au Rhin, car c'est de la France que partit l'idée d'une grande nationalité, et c'est d'abord sous Philippe le Bel qu'apparut la conséquence de cette idée, c'est-à-dire la résistance aux deux pouvoirs universels. L'Allemagne s'entre-déchirait et ses souverains aimaient mieux s'enrichir chez eux que d'aller chercher une gloire peu lucrative à Naples ou à Jérusalem. Une autre génération avait grandi, d'autres intérêts réclamaient leurs droits, d'autres idées divisaient les âmes. Mais un pareil enfantement est douloureux : l'Italie se tordait sur son lit de souffrances, « semblable à la malade qui ne peut trouver le repos sur sa couche, et en se retournant s'escrime contre sa douleur ». Elle ne pouvait savoir qu'elle allait mettre au monde le plus beau fruit que l'histoire ait vu mûrir dans sa longue course : la Renaissance.

Tout ce travail latent n'existe pas pour le poète. Le plus laborieux des ouvriers qui ont hâté les temps nouveaux, ne vit que dans le passé, il ne cesse de poursuivre sa grandiose utopie. Tout, autour de lui, change; il ne s'en aperçoit pas,

car il est seul, seul avec son génie dans ce monde troublé et divisé par mille intérêts hostiles, seul, comme le furent toujours les prophètes. Car vraiment, c'est un prophète biblique que cet austère poète du moyen-âge. Semblable à Isaïe, il a la colère de l'amour ; comme lui, il secoue les générations affolées de vanité. Comment n'aurait-il pas été seul, cet apôtre qui se voit en possession de la vérité, ce médecin qui veut guérir des maux qu'on chérit, qui veut ouvrir les yeux de ceux qui ne veulent pas voir, se faire entendre de ceux qui ne veulent pas entendre ? Le monde ne le comprend pas, l'évite, lui tourne le dos, et les âmes vulgaires et suffisantes passeront à côté de lui, pour ne voir que les aspérités de son génie. Ce fut un homme difficile à vivre, vous dira Villani, hautain et acariâtre. Ah ! oui, il était hautain, car il méprisait tout ce qui était vil ; il était difficile à vivre, car il ne connaissait pas les transactions, les atermoiements du monde ; haineux, il l'était, mais sa haine était pour le mal. Oh ! oui, il fut seul, et passa sa vie obscurément ; à peine si nous pouvons le suivre de loin dans son long et pénible exil. L'aimable Pétrarque, Pétrarque qui charmait tout le monde, souple courtisan qui savait s'accommoder de tout, ne fut jamais seul, et nous pouvons compter chaque jour de sa facile existence. Celui-là choisit le lot agréable ; il est juste que la postérité le voie, sinon confondu, du moins mêlé à la foule qu'il a aimée ; il est juste que Dante lui apparaisse seul, comme un phare lumineux dans la vaste mer de l'histoire.

Dante a donc rempli sa mission en prophète, en idéaliste, avec passion ; car il était passionné comme tout Italien. Et cette passion est même, à mes yeux, un titre de plus pour voir en lui le premier et le plus grand repré-

sentant du génie et du caractère national de l'Italie. Je sais bien qu'on a contesté à Dante ce caractère national, que l'on est même allé (MM. Wegele et Ruth) jusqu'à lui trouver je ne sais quoi de germanique. C'est singulièrement méconnaître et la nature de Dante et celle du peuple italien et celle de la race germanique; mais on comprend comment on y est arrivé en voyant chez Dante un idéalisme, une gravité, un dévouement à l'idée qu'on ne trouve pas communément chez les natures italiennes. Ce qu'on trouve chez toutes cependant, c'est la passion précisément : colère, envie, jalousie, vengeance, amour, douleur, dévotion, crainte même, tout en Italie se manifeste comme une passion ardente, irrésistible, persévérante; est-il étonnant que dans les grandes et nobles âmes, chez les Michel-Ange, les Machiavel, les Dante, la recherche de l'idéal — dans l'art, dans l'État ou dans la religion — affecte ce caractère passionné et devienne une flamme dévorante qui, en consumant lentement ceux qui lui ont donné asile dans leur cœur, éclaire leurs contemporains, leurs compatriotes, l'humanité entière? (1) C'est cette passion que l'on rencontre chez le premier Italien, chez Dante, passion fougueuse, véhémente, terrible, mais féconde, bienfaisante, saine.

Dante est idéaliste, ai-je dit, mais ce n'est pas un de ces idéalistes banals, âmes pures et candides, je le veux bien, mais esprits nécessairement myopes, qui ne voient le mal nulle part, qui supposent le bien partout, et qui prêteraient à Satan lui-même des motifs honnêtes, des intentions pures. Oh! non, Dante n'est pas idéaliste dans ce sens; il voit le

1. Voyez sur le caractère italien tel que nous le comprenons la leçon sur *le Théâtre italien au temps de la Renaissance.*

mal, et c'est pourquoi il aime, il admire le bien. Comment, en effet, admirer la vertu, si l'on ne voit le vice, comment honorer les instincts élevés de l'homme, si l'on ne flétrit ses instincts vulgaires; comment rendre justice au bien, en un mot, si on le confond avec le mal? Non; Dante est idéaliste dans un autre sens, non-seulement parce qu'il est doctrinaire politique, et qu'il poursuit un but idéal et irréalisable, mais encore, et surtout, parce qu'il ne s'arrête jamais à l'apparence; parce qu'il pénètre au fond des choses, qu'il voit l'idée, pour me servir du terme de Platon, et que l'accident disparaît à ses yeux; il est idéaliste surtout, parce qu'il ne cesse à aucun instant de sa vie douloureuse d'avoir les yeux fixés sur un but élevé, au-dessus des intérêts personnels et immédiats. C'est avec passion qu'il poursuit ce but, mais cette passion n'est pas la haine seulement, c'est aussi l'amour. Il méprise les âmes tièdes et indifférentes qui n'ont pas la force de haïr; quant à lui, il hait, car il sait aimer. Sans doute, il s'indigne bien des fois à la vue des hontes humaines; pareil à saint Pierre, qui rougit comme l'horison au soleil couchant, son front se couvre d'une sainte pourpre à la vue d'un siècle corrompu, et il frappe sans pitié sur les *loups rapaces* qui usurpent le *trône*; mais cette indignation est sœur de l'enthousiasme le plus naïf, le plus ardent qu'on puisse concevoir. Oui, Dante a la colère, il a l'orgueil, — il est le premier à l'avouer, — il a le mépris, mais il a aussi la tendresse, la justice, l'amour, l'admiration. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu d'âme plus aimante, plus tendre; toute sa vie n'a été qu'un long amour, on le sait, et aucun poète n'a exprimé d'une façon plus pénétrante, plus touchante ce sentiment, le plus délicat du cœur humain. Qu'on se rappelle le *Purgatorio* et ces expres-

sions si intimes, si cordiales, si affectueuses, si naïvement attendrissantes qu'il sait trouver pour saluer ses amis; qu'on se rappelle le *Paradiso* et ce fleuve d'amour radieux qui embrasse l'univers; qu'on se souvienne enfin de ces mille formes d'admiration, de soumission, d'attachement et de respect pour Virgile, son *doux guide!* Voilà la vraie modestie, non celle qui cache hypocritement son propre mérite, mais celle qui reconnaît avec joie le mérite d'autrui. Qu'il est touchant, ce grand poète qui admire comme des modèles qu'on ne peut atteindre ceux-là mêmes que la postérité placera bien au-dessous de lui! Sans doute, Dante se rendait justice à lui-même, mais il le pouvait, car jamais il ne marchanda le respect sympathique au moindre mérite de son prochain ; il savait mépriser, mais il en avait le droit, car il savait admirer, et celui-là seul qui sait admirer a le droit de jouir de cette *volupté du dédain* que les âmes vulgaires ne connaissent point.

Dante est impitoyable, je le sais, et qui ne frissonnerait en lisant ce passage de l'*Enfer* où il refuse de secourir le malheureux enfoncé dans la glace, qui le supplie en termes si déchirants de lui ouvrir sa paupière congelée pour que les larmes accumulées puissent couler un moment? Mais cette dureté n'est pas de l'insensibilité; c'est l'inflexibilité d'un grand caractère, c'est le courage viril du devoir et de la justice, qui manque à nos âmes efféminées. La justice, ce fut là peut-être, avec l'amour, la plus belle des vertus de Dante. Quoi qu'en pensent tous ceux qui parlent de lui sans le connaître, il a été ennemi des Gibelins autant que des Guelfes, se plaçant au-dessus des partis et, partant, isolé; utopiste dont l'homme d'État a le droit de sourire; mais n'est-ce pas cette position impartiale qui, seule, a pu

lui donner le droit et la possibilité d'exercer sa fonction de haut justicier ? Si Dante avait été un homme pratique, un chef de parti, il aurait peut-être été placé à la tête de quelque république du XIVe siècle, il n'aurait pas été le grand juge qui a cité devant son tribunal austère le moyen-âge tout entier.

IV.

Le but que Dante se proposa en écrivant la *Divine comédie*, il ne l'a pas atteint, nous l'avons vu ; il ne pouvait l'atteindre. Est-ce à dire cependant que son poème n'a exercé aucune influence? N'est-ce qu'un monument d'art et de curiosité, est-ce une œuvre sans vie que Dante a laissée, objet d'admiration pour l'artiste, objet d'étude pour l'historien ? L'action en a été si grande, au contraire, qu'aujourd'hui encore nous en ressentons les effets. L'effet obtenu est différent de celui que le poète s'est proposé ; il n'en est pas moins remarquable ; on peut dire sans exagération que la *Divine Comédie* a été la pierre angulaire de l'unité italienne, et il me semble que c'est là un résultat qui n'est point à dédaigner.

Mille choses nous font encore aujourd'hui rechercher le poème. Ne l'oublions pas, Dante a été le premier poète moderne ; son poème, le premier poème original des temps nouveaux. Il est aussi le seul qui ait survécu, qui n'ait pas vieilli. Toutes les autres œuvres poétiques du moyen-âge peuvent intéresser l'érudit et l'historien, la *Divine Comédie*

est la seule qui, jeune comme au premier jour, attire et réunit les regards attentifs de tous les esprits cultivés. Dans tout grand poète, il y a deux poètes : celui de la vérité éternelle, qui, à travers l'écorce et la forme passagère, voit l'essence des choses qui ne passe pas ; le poète qui, au-dessus des intérêts et des idées du moment, s'attache aux passions de la nature humaine qui sont de tous les temps ; mais il y a aussi l'homme de son époque qui, imbibé de l'air ambiant, pénétré des formes qui l'entourent, les fixe à jamais. Si cette époque, au lieu d'être simple, naturelle, naïve, est artificielle, raffinée, saturée de sophismes scolastiques et de préjugés conventionnels, comme celle de Dante, quelle ne doit pas être la puissance du génie qui, tout en reproduisant ces formes fausses du jour, sait y saisir le fond idéal et vrai ! Tel a été le génie de Dante. Et, tandis que toutes les grandes épopées dans lesquelles une civilisation entière vient se refléter, ont été des œuvres collectives du génie national, la *Divine Comédie* seule et le *Faust* de Gœthe ont été des œuvres originales, personnelles, portant partout l'empreinte d'une grande individualité. De là l'influence immense qu'exercent ces deux poèmes. Comme l'homme de génie fascine et subjugue, malgré eux parfois, tous ceux qui l'approchent, ainsi ses œuvres captivent même la postérité la plus éloignée, et tracent sur l'océan des âges de longs et ineffaçables sillons.

Cette action de la *Divine Comédie* a été double, littéraire et politique.

Dante a fondé l'unité littéraire de l'Italie avant d'en fonder l'unité politique. Qu'est-ce qui fait que, dès le XIVe siècle, les Napolitains et les Lombards se reconnaissent comme membres d'une même nation, quand, cent ans aupa-

ravant, ils se combattaient comme deux peuples étrangers ? N'est-ce pas que l'œuvre du grand exilé leur appartient à tous également ? C'est à peine si, avant Dante, une poésie populaire timide balbutiait dans les divers dialectes de la Péninsule; ce sont des poésies siciliennes ou toscanes, ce n'est pas de la poésie italienne. Dès l'apparition de Dante, la langue italienne eut, pour ainsi dire, conscience d'elle-même. Au dialecte de telle ou telle province succéda l'italien *illustre, aulique, noble,* comme Dante l'appelle lui-même, et qui appartenait au Romagnol comme au Vénitien, au Ligure comme au Toscan.

Innombrables sont les artistes qui ont été inspirés par la *Divine Comédie,* qui se sont formés à cette école, depuis les peintres du XIVe siècle, qui couvrirent de fresques énergiques et touchantes les murs de toutes les églises toscanes, jusqu'au vieux maître qui a conçu le *Jugement dernier,* qui a chanté le poète qu'il avait médité pendant de longues années, et dont chaque œuvre porte l'empreinte de l'héritage dantesque.

Mais la *Divine Comédie* n'a pas été seulement l'école des artistes; elle a été l'école de toutes les intelligences éclairées de l'Italie. Dante est le premier artisan de la Renaissance. Il ne s'en doutait pas lui-même; il n'a voulu donner qu'une encyclopédie du savoir du moyen-âge, et il a ouvert des voies toutes nouvelles. C'était un bien grand mérite déjà que de donner cette encyclopédie, de faire sortir des colléges cette science enfouie jusque-là; de la vulgariser en y ouvrant accès à tous, mais il fit plus : il donna la vie à cette histoire romaine, qui avait été lettre morte jusqu'à lui; il révéla l'antiquité, sinon tout entière, du moins ce qu'il en pouvait apercevoir. Son livre fut une

sorte de livre de classe pour tout Italien. Partout des chaires s'élevèrent pour l'expliquer, et tous les commentateurs, comme Boccace, le prirent pour texte de leur enseignement, texte qui leur servait à instruire les générations des xive et xve siècles dans la mythologie, la philosophie, la littérature anciennes. Jusqu'en plein xvie siècle, Machiavel le cite comme une source authentique d'où il tire d'importantes doctrines politiques.

Bien plus grande encore a été l'influence de Dante sur l'Italie moderne. Pendant les cinquante ans de martyre que vient de traverser l'Italie, et dont elle est sortie régénérée, la *Divine Comédie* a été le drapeau autour duquel on s'est rallié de toutes parts. Ce n'est pas seulement la langue, affadie et débilitée par les voluptueux versificateurs des xviie et xviiie siècles, qui s'est retrempée à cette source; ce n'est pas seulement la poésie des Ugo Fosolo, des Leopardi, des Niccolini, qui s'est inspirée à cette fontaine de Jouvence du langage mâle et sublime, c'est encore l'esprit national qui s'y est abreuvé et fortifié. Dans les longues épreuves de ce siècle de douleurs, la *Divine Comédie* a été un moyen, un prétexte, si vous voulez, de professer son patriotisme et ses idées libérales. On prétendait faire de la grammaire et de l'archéologie italiennes, on faisait de la politique nationale. Pendant plus d'un demi-siècle, le grand proscrit a été le modèle, son livre a été la consolation de tous ceux qui ont souffert pour leur patrie. Le principe fondamental de l'Italie nouvelle, l'État libre dans l'Église libre, on l'a retrouvé chez Dante comme chez Machiavel, et c'est en suivant l'exemple du poète du moyen-âge que la génération contemporaine a entrepris de prouver au monde que l'on peut condamner la réunion du pouvoir

spirituel et du gouvernement politique dans les mêmes mains, sans renoncer à la foi la plus entière et la plus rigoureuse. L'avenir nous dira si ce rêve de Dante peut se réaliser; mais ce que je ne crains pas de dire dès à présent, c'est que l'Italie nouvelle a été l'œuvre indirecte de celui qui, il y a six siècles, donna aux Italiens une langue commune et la conscience de leur nationalité.

DES POÈMES

DU CYCLE CAROLINGIEN.

Le développement de la poésie nationale dans la Grèce héroïque et dans l'Europe chrétienne du moyen-âge offre une analogie plus frappante que toutes celles dont l'histoire est remplie. Ici comme là, les faits historiques de l'adolescence du peuple se transforment presque aussitôt en tradition poétique; ici comme là, ce sont d'abord de courtes ballades, chantées par les fils eux-mêmes des héros qu'elles célèbrent, groupées ensuite en poèmes d'une certaine étendue par une classe de chanteurs de profession qui sont honorés et aimés des chefs comme du peuple. Dans l'antiquité comme dans le Moyen-Age, cette épopée première a ce curieux caractère d'enfance qui donne un charme si pénétrant à toutes les créations dont la réflexion est encore complétement absente. L'enfant voit les choses telles qu'elles se présentent au dehors : la couleur et la variété de la surface l'amusent; il n'éprouve point le besoin de pénétrer cette surface pour voir le fond, les mobiles qui font agir, les idées qui se cachent sous l'apparence. Celle-ci lui suffit, c'est elle seule qui se reflète dans ses yeux. Mais comme la physionomie involontairement trahit les mouve-

4

ments de l'âme, à son insu ce miroir révèle souvent les motifs cachés qui s'agitent dans le sein des événements. Les œuvres de l'esprit sont pour l'enfant, comme les œuvres de la nature; il ne s'inquiète pas de leur auteur, ni des intentions de leur auteur. Il ne se soucie pas d'avantage de l'ordre, de la méthode; les faits eux-mêmes l'intéressent, sans que ces faits, pour satisfaire sa curiosité, aient besoin de se déduire les uns des autres. Ainsi de l'épopée, jusqu'à ce que vienne l'époque où, au travail collectif et inconscient du génie populaire, se substitue le travail individuel et conscient du poète-artiste. Celui-ci, la puissante inspiration de la vie populaire commençant à tarir, le raisonnement abstrait s'éveillant, éprouve le besoin d'user de son nouvel instrument, de l'appliquer aux traditions d'un autre âge. De là, cette tendance à mettre de la chronologie dans la multiplicité des faits transmis par la poésie; de créer des généalogies exactes à tous ses héros étrangement et confusément alliés par la tradition; puis, de donner une place proportionnée dans l'ensemble à l'épisode, qui, jusque là, a absorbé et effacé tout ce qui était de second ordre. On fait sous forme métrique des annales imaginaires qui affectent la véracité scrupuleuse de l'histoire; on met le langage nouveau à la place d'un archaïsme qu'on a de la peine à comprendre; une religion nouvelle et des sentiments raisonnés enfin, se substituent à l'ancienne religion et aux sentiments instinctifs qu'on essaye d'expliquer et d'accommoder au goût du jour. C'est ainsi que naissent ici et là, les imitations et les renouvellements d'abord, puis les poèmes cycliques.

Il y a plus. Le poète personnel subit, lui aussi, quoiqu'à un moindre degré que le poète national, l'action de l'en-

tourage et des événements au milieu desquels il se produit. Laissez, sous l'influence des grands faits historiques, et après un long assoupissement, le souffle poétique renaître dans une contrée autre, quoique parente, et le poète, tout conscient qu'il est, toute réfléchie et individuelle que soit son œuvre, reflètera lui aussi, son temps et son milieu. Il a beau aller au-delà de l'apparence pour chercher à démêler les motifs secrets qui font agir ses héros ; il a beau mettre l'analyse des sentiments et l'étude du cœur humain à la place du récit impersonnel et comme désintéressé des faits ; les motifs qu'il prêtera à ses personnages ne seront pas moins ceux qui agissent sur ses contemporains. Eschyle, s'empare des sujets de la tradition épique, mais il vit dans un temps où la religion populaire vient de subir, — on le voit dans Pindare, — un renouvellement complet, et à un moment où les faits historiques les plus grands et les plus glorieux émeuvent et exaltent toutes les âmes. Tout, dès lors, deviendra symbole chez lui : Titans et Dieux olympiques, Achéens et Troyens, les héros eux-mêmes et les héroïnes de la fable. C'est l'antique religion de la nature en lutte contre la religion de l'anthropomorphisme, qu'il apercevra dans le mythe de Prométhée; c'est l'Orient s'armant contre l'Occident, le despotisme contre la liberté qu'il verra dans la guerre de Troie, c'est la fatalité des vices et des vertus héréditaires et la sainteté de la loi traditionnelle qui se personnifieront par lui dans Clytemnestre et Electre, qui se symboliseront dans la fureur d'Oreste et dans son apaisement miraculeux. Les temps cependant changent. Les dernières vibrations des grandes luttes se font sentir encore dans les âmes ; mais ces âmes se sont tranquillisées ; la religion purement humaine a décidément triomphé et règne

sur tous les cœurs en leur prêtant quelque chose de son calme harmonieux ; la fatalité ne pèse plus sur les âmes qui veulent concilier la liberté de l'homme avec le respect des dieux ; l'esprit conçoit un idéal qu'il croit pouvoir réaliser dans la vie parce qu'il sait lui donner une expression dans l'art. Dans ce moment Sophocle paraît : sous sa main les Furies vengeresses elles-mêmes deviennent des Divinités tutélaires ; le crime ne sera plus qu'un égarement qu'on pourra racheter par la souffrance et par l'apaisement des passions ; l'homme n'est plus un instrument aveugle qui obéit à une main supérieure : il est un être libre qui agit parce que le devoir, l'affection ou la haîne le font agir, et non pour obéir à des ordres qu'il ne comprend pas. L'harmonie sublime que rêve l'âge de Périclès apparaît radieuse dans la figure humaine et touchante d'Antigone. Mais attendez que le rationalisme ait aplati la religion, que l'idéal ait disparu de la vie, que la psychologie de l'observation réelle se soit substituée à la psychologie de l'intuition enthousiaste, et Euripide vous fera une bonne ménagère de la fille d'Agamemnon, et le symbole charmant du sexe faible et gracieux, l'amante de Pâris, ne sera plus guère qu'une méchante coquette.

Pareille chose se produit au moyen âge. Insensiblement l'histoire devient poésie ; longtemps toute l'activité intellectuelle des nations d'Occident ne vit et ne se manifeste que dans l'épopée. Cependant religion et mœurs se transforment, lentement mais radicalement, dans le cours de huit siècles ; à la voix du peuple se substitue la plume de l'artiste ; les sujets de la tradition commune passent d'une race de la grande famille occidentale à une autre ; les événements contemporains prennent un caractère de plus en plus diffè-

rent des événements primitifs; et au bout de ce travail des siècles, le Roland de l'Arioste ne rappellera plus guères que par son nom le Roland de l'épopée française.

C'est cette lente transformation de la tradition carolingienne que nous voudrions étudier en France et en Italie (1).

1. Il fallait la révolution opérée par Wolf dans la critique littéraire pour appeler l'attention des savants sur cette poésie épique du moyen-âge. Depuis plus d'un demi-siècle les recherches les plus patientes n'ont cessé de mettre au jour des débris nouveaux; d'heureuses trouvailles sont venues, à point nommé faciliter ce travail, et l'édifice va bientôt se trouver presque déblayé. Déjà on commence à ordonner et à trier cette vaste matière, signe certain de l'état avancé des études qui s'y rattachent. Parmi les ouvrages qui essayent de résumer les principaux résultats de tant de travaux et de donner de l'ensemble à tant d'efforts individuels, le livre de M. Gaston Paris occupera un rang fort distingué. L'*Histoire poétique de Charlemagne* est un vrai monument élevé à la poésie française et il fait le plus grand honneur au nom dont il est signé. Une érudition du meilleur aloi, scrupuleuse sans pédantisme, abondante sans jamais devenir oiseuse, parfaitement ordonnée et équilibrée, des idées générales qui ressortent de l'étude des faits et ne servent point, comme cela est si fréquent aujourd'hui, à étayer un système préconçu, des détails nombreux qui n'ont jamais caché aux yeux de l'auteur les contours de l'ensemble, aucun sacrifice fait à l'agrément de la forme et une forme naturellement agréable parce qu'elle s'adapte complétement à l'idée : tels sont les mérites rares de cet ouvrage qui résume, avec une critique élevée et après un sévère contrôle, les travaux des savants allemands depuis Uhland jusqu'à M. Mussafia, et des érudits moins nombreux, mais non moins distingués qui cultivent ce champ en France. Les recherches originales de M. Gaston Paris complètent heureusement ce substantiel résumé. Ce n'est pas ici le lieu de signaler les belles études de l'auteur sur des points longtemps controversés et parfaitement élucidés par lui, ni de discuter quelques autres questions de détail où nous ne pouvons complétement partager son avis. Tout ce que nous nous proposons de faire dans les pages qu'on va lire, c'est de montrer l'étendue du domaine exploré et souvent défriché par le jeune savant. Toutefois, il nous permettra de choisir un chemin un peu différent de celui qu'il a suivi et de nous tracer un plan qui n'est pas le sien. Il s'est borné à Charlemagne, nous nous étendrons sur tout le cycle carolingien; il a parlé aux savants, nous parlons aux lettrés; il a fait un ouvrage d'histoire littéraire; nous voudrions présenter, d'après lui, quel-

I. L'ÉPOPÉE NATIONALE.

I.

C'est la gloire de la critique du XIXe siècle d'avoir établi le caractère national et collectif de la poésie épique. Tant qu'on a pu croire à la création arbitraire et toute personnelle de l'*Iliade*, une partie de sa beauté devait forcément échapper au lecteur qui ne pouvait y voir ce que nous y voyons aujourd'hui, l'histoire d'un peuple jeune, faite par ce peuple et devenant en même temps son livre saint, son code et son unique lien national. Envisagée ainsi, toute épopée prend un intérêt immense, lors même que son mérite littéraire pourrait être nul. Sans doute la beauté de

ques aperçus de philosophie de l'histoire littéraire, si l'on veut bien nous permettre ces termes un peu prétentieux. Il ne nous en voudra donc pas d'insister un peu plus que lui sur l'importance des grands Italiens du XVe et XIVe siècle auxquels il ne pouvait consacrer trop de place dans son œuvre sans en détruire les proportions et sans excéder les bornes qu'il s'était imposées; il nous permettra aussi de n'être pas toujours de son avis sur des points de fait, tels que l'âge respectif de certains poèmes italiens, ou sur des points d'appréciation tels que la valeur poétique de ces productions. Ces réserves faites, remercions M. Gaston Paris de nous offrir l'occasion longtemps cherchée de parler de cette mine inépuisable de poésie qu'on appelle le cycle carolingien et les moyens d'en parler avec plus d'autorité qu'on ne pouvait le faire avant la publication de son excellent livre.

la forme grecque et plus encore la position exceptionnelle qu'occupe dans l'histoire le peuple grec, instituteur du genre humain, conserveraient toujours une importance supérieure à l'*Iliade*, quand même trente siècles, en s'en nourrissant, n'y auraient ajouté une valeur que rien ne remplace. Il n'en est pas moins vrai que l'on ne comprendra jamais l'histoire du moyen-âge, si l'on n'a pas demandé à ses poèmes comment l'a conçue le peuple qui l'a faite. D'ailleurs, quoi qu'en ait pu dire l'auteur de la *Henriade*, dans un de ses bien rares accès de modestie, on connaît assez aujourd'hui la valeur intrinsèque et poétique de l'épopée française pour ne plus répéter ce déplorable adage que le Français n'a pas la *tête épique*.

La base première de toute poésie épique est la réalité des événements. Il est de mode aujourd'hui de tout réduire à des symboles de la nature dans la religion et dans la poésie primitives, parce que des peuples sans histoire n'avaient pu puiser que dans les événements de la nature la matière de leur activité intellectuelle. Mais parce que la poésie des premiers Aryas ne s'inspire que là, s'ensuit-il que tous les peuples historiques aient toujours été bornés à ce cercle? et faut-il croire avec M. Forchhammer qu'il n'y eut jamais guerre de Troie et qu'Homère a chanté la lutte des éléments aveugles, personnifiés dans ses héros? Pour ce qui est de l'épopée française, son caractère purement historique est incontestable, et on peut espérer de n'être pas accusé d'évhémérisme en voyant dans l'exil temporaire de Berthe au grand pied, de Griselidis et de Geneviève un événement réel répété et transformé par l'imagination populaire, au lieu de le considérer comme un mythe qui symbolise, ainsi que celui de Perséphoné, le mystérieux

séjour du grain de blé dans le sein de la terre ([1]). C'est à l'histoire réelle qu'il faut revenir, si l'on veut se rendre compte de la formation des légendes épiques.

Cette histoire est connue de tous et tous y trouveront sans grand effort d'érudition les germes de la tradition nationale. Ce qu'il faut surprendre, si cela est possible, c'est le passage de l'histoire à la légende. Ce passage a lieu dès le lendemain de la mort de l'Empereur Magne, dont il est écrit « es livres qui parolent des Roys de » France ..... que par la proiere Monseigneur Saint-Jac-» ques dona nostre sire cest don à Carlemaine c'on parle-» rait de lui tant com le siècle durerait. » Qui n'a entendu parler du vieux moine de Saint-Gall entretenant Charles-le-Gros des exploits et de la piété de son aïeul? C'est l'abbé Wernbert qui lui a souvent raconté tout ce que le grand empereur avait fait pour l'Église; c'est le père de l'abbé, Adalbert le guerrier, qui, « déjà vieux, éleva » le futur chroniqueur « quand il était encore très-petit; et » souvent, malgré ses efforts pour lui échapper, le rame-» nait presque de force et lui racontait les hauts-faits » du vainqueur des Saxons et des Avares. Adalbert avait servi dans la guerre de l'Est et il racontait monts et merveilles de ce pays des Huns, entouré de neuf cercles dont le premier a un diamètre aussi grand que la distance de Tours à Constance; il parlait aussi de Eisher le

1. M. Gaston Paris a fait ici une concession à l'école de Berlin qui a lieu d'étonner. Val. Schmidt dont les travaux lui sont si familiers a déjà cité un passage d'une lettre d'Etienne III à Charlemagne et Carloman, puisée dans Bouquet, où le pape rappelle aux fils de Pépin-le-Bref que son prédécesseur, Etienne II, a conjuré leur père « de ne pas repousser sa femme, votre mère. » Il y a évidemment là un fait réel qui a donné naissance à la légende.

géant qui portait embrochés à sa lance, « ainsi qu'on porte » des oisons, » les Avares et les Bohémiens qu'il avait abattus « comme on ferait l'herbe d'une prairie. » Étrangement dans cette chronique la légende et la poésie côtoyent la réalité historique; comme le roman de Wace ce n'est

Ne tout mençonge, ne tout voir,
Ne tout fable, ne tout savoir.

Sérieusement et presque exactement, le bon moine raconte la longue guerre des Saxons, pour la terminer par ce trait singulier de Charles faisant toiser avec l'épée tous les garçons du peuple vaincu, afin de faire décapiter tous ceux qui excèderaient cette mesure. « Et pour ce fait si » grand et si fameux, quelques gens inspirés de Dieu pro- » testèrent que, puisque Charles avait mesuré à son épée » les ennemis des Chrétiens, tant qu'il se trouverait quel- » qu'un de sa race aussi haut qu'une épée, celui-là seul » commanderait aux Francs et aux Germains. » Partout le miracle à côté de la réalité, ou la réalité idéalisée et agrandie outre mesure : il semble qu'on lise un conte des *Mille et une Nuits*, quand le moine nous décrit la splendeur de cette cour d'Aix où l'on reçoit les ambassades de Haroun al Raschid et de l'impératrice Irène : et déjà on croit entendre l'écho d'un chant populaire quand l'armée de Charles approche de Pavie : « Le fer couvrait » les campagnes et les collines; le soleil ne réflétait que » du fer. Que de fer, ô bien, que de fer! Tels furent les cris » confus des citoyens. Oger dit à Didier : Voici celui » dont vous vous informez, et il tomba presque sans » vie. »

En effet, déjà la poésie s'était emparée de ces traditions

guerrières, non pas pour en faire des poèmes de longue haleine, mais pour en faire le texte des chansons qu'on faisait retentir au repas ou au moment de marcher à l'assaut. Pendant plus de deux siècles (814-1050) ces ballades se répétaient de bouche en bouche. Les allusions aux *cantilènes* (c'est ainsi qu'on les appelait) se rencontrent à chaque pas.

Male cançun de nus chantet ne seit

s'écrie Roland à Roncevaux, en refusant de sonner l'olifant;

Male chançun n'en deit estre cantée

répète-t-il en recommandant à son ami Olivier de tirer Hauteclaire [1].

La Vie de Charles par son gendre Eginhard, mise en vers dès le xe siècle, nous parle à plusieurs reprises de ces *vulgaria carmina*, dans lesquels on célébrait les aïeux de Charlemagne, et Charlemagne lui-même. Guillaume de Malmesbury nous raconte qu'à la bataille de Hastings, on entonna la *Cantilena Rolandi* afin de donner du cœur aux combattants; et on sait que comme Achille dans sa tente chantait ses κλεα ἀνδρων, qui furent les ballades de l'antiquité, le brave

Taillefer qui moult bien cantait
Sur un ronzin qui tôt allait,
Devant eux s'en allait cantant,
De Carlemane et de Rolant
Et d'Olivier et des vassaux
Qui moururent à Roncevaux.

1. Je cite d'après le texte de Génin, n'ayant point sous la main celui de M. Müller. Cela expliquera certaines contradictions dans l'orthographe.

Presque tous les poèmes latins du IXe siècle, celui d'Angilbert par exemple et celui d'Ermoldus Nigellus, contiennent des échos de ces chants, et le curieux fragment de la Haye n'est évidemment que la traduction d'une ballade guerrière qui racontait le siége de Girone ([1]).

Elles durent se perdre forcément, ces chansons dont la forme changeait d'année en année, — car elles naissaient pendant ces temps qui virent naître aussi la langue française, — et que l'écriture ne fixait point. Ces deux points ne sauraient être contestés par quiconque a étudié les transformations de l'idiome français depuis le serment de Verdun jusqu'à la *Chanson de Roland* et sait le mépris des clercs pour la langue vulgaire ([2]). Mais, à peine le français est-il constitué, à peine, avec la langue, la nationalité s'affirme-t-elle, ces ballades se groupent sous la main du rhapsode (jongleur) et l'épopée naît; l'épopée telle qu'elle a dû se produire tout d'abord en Grèce; un récit complet, parfaitement composé et équilibré par le poète, dont l'individualité cependant n'apparaît jamais, récit scrupuleusement pur de toute addition ou invention personnelles, tenant d'ailleurs dans l'espace de 3,000 à 4,000 vers et pouvant se chanter tout entier dans l'après-midi d'un jour de fête devant les chevaliers et le peuple réunis ([3]).

1. D'après une hypothèse fort probable et présentée d'une façon très-plausible par M. Gaston Paris qui rapporte cette ballade à la Provence. On sait que c'est M. Pertz qui a découvert ce curieux document.

2. Un grand nombre de ces ballades étaient composées en langue germanique, et si l'on n'en a guère conservé (le *Ludwigslied* de 882 n'a point le caractère de ces chants, et le *Hildebrandslied* appartient à un autre cycle), il faut en attribuer la raison au peu de popularité dont jouirent les traditions franques sous le règne des Empereurs saxons pendant le Xe siècle.

3. Voyez à cet égard un *Excursus* sur la question homérique que j'ai

L'épopée française prospéra pendant un siècle et demi (1050 à 1200) et arriva à un rare degré de perfection. Forme et fonds y sont si parfaitement en harmonie, les faits qu'elle raconte sont de nature si poétique, l'idée y éclate si souvent sous le fait à l'insu même du poète, l'inspiration est si puissante et surtout si nationale, que rien ne serait plus utile, dans le sens le plus élevé du mot, que l'introduction de ces poèmes dans l'instruction de la jeunesse française. Écrits par de grands enfants, ils sont à la portée des enfants et tout collégien français de quatorze ans devrait savoir par cœur sa *Chanson de Roland*, comme tout jeune Spartiate pouvait réciter son *Iliade* (1). Le guerrier avait cédé la parole au poète de profession, mais le poète ne vivait pas en dehors de la nation dans son cabinet d'études; il en partageait tous les sentiments et toutes les idées; il en était plutôt l'organe que l'instituteur, et il faisait bon marché de sa personnalité, pourvu qu'il réussît à bien rendre l'esprit de la nation. De là, l'influence si sensible des événements contemporains sur ces récits du temps jadis; ce sont les hauts faits de Charlemagne que veut chanter le jongleur du XIIe siècle, mais ce sont les idées des Croisés qui l'inspirent; il veut célébrer les prouesses de Renaud et de Girard, mais ce sont les révoltes des grands vassaux contre Louis VI et Louis VII qu'il peint en réalité. Aussi un double courant de poésie épique ne tarda pas à s'établir.

ajouté à mon étude sur Otf. Müller et l'École historique. Voy. *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, p. de la 2me édition.

1. N'y eût-il que l'avantage de lui épargner l'ennui des fables qu'il ne comprend point et dont toutes les beautés si fines, si délicates, lui échappent, ce serait déjà un gain considérable et l'homme mûr ne se plaindrait plus qu'on lui eût défloré des jouissances qui n'appartenaient qu'à la maturité.

Parmi les ballades populaires qui formaient le fonds de l'épopée française, les unes remontaient, sinon au règne même du grand Empereur, du moins à l'époque où son souvenir était vivant encore et s'imposait aux esprits, les autres au temps des Carolingiens fainéants que devaient bientôt déposer de hardis et trop puissants vassaux. Le poète, selon le parti auquel il appartenait et le milieu dans lequel il vivait, choisissait dans l'un ou dans l'autre de ces groupes de ballades, répétées depuis des siècles, si bien qu'on a pu établir deux classes distinctes de poèmes épiques, la classe chrétienne et monarchique et la classe féodale, deux classes qu'il faut se garder de considérer comme se succédant l'une à l'autre, ainsi que les deux sources lyriques auxquelles puisait le poète de l'épopée (1). Tantôt c'est l'unité du royaume, l'autorité monarchique que représente le vieil Empereur dans sa résidence historique d'Aix-la-Chapelle; tantôt c'est le chef féodal, le souverain impuissant, *primus inter pares* plutôt que maître incontesté, que la poésie place dans la capitale des derniers et faibles Carolingiens, à Laon, et qu'elle nous montre en lutte contre ses tout-puissants vassaux.

Le Charlemagne des poèmes de la première classe (2),

1. M. Gaston Paris n'est pas seul à croire à cette différence d'âge des deux ordres de poèmes; presque tous les savants qui se sont occupés de la question inclinent à l'admettre. A tort, selon nous, car la forme n'est point un argument lorsqu'il s'agit de poèmes qui, à l'exception de la *Chanson de Roland*, nous sont tous parvenus renouvelés, et, quant aux événements contemporains, les croisades du XIIe siècle pourraient, ce semble, agir aussi fortement sur les esprits que celle de la fin du XIe, et les luttes féodales sous Philippe Ier ne le cédaient en rien à celles des vassaux soulevés contre Louis VI et Louis VII.

2. *Chanson de Roland*, *Aspremont*, *Enfances Ogier*, *Basin*, *Coronement Loeys*, *Balan*, *Mainet* (n'existant plus que dans l'imitation allemande),

c'est le chef des Français et de la chrétienté — car pour le jongleur dévoué, France et chrétienté c'est tout un, — le protégé de Dieu qui porte au loin la vraie foi, en même temps que le nom français.

En communication directe avec Dieu qui envoie l'ange Gabriel pour l'avertir et pour le diriger, le pieux Empereur que l'Eglise comptera bientôt parmi ses saints (1), obtient plus d'une fois du ciel des miracles nécessaires à l'accomplissement de ses desseins providentiels. Tantôt, c'est une biche blanche qui montre à l'armée croisée dont il est le chef le gué d'une rivière qui s'oppose à son passage; tantôt le miracle de Josué se répète pour lui :

Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz
Car li soleilz est remes en estant!
. . . .
Quand Carles veit que tuit sunt mort paien
. . . .
Li gentilz reis descendut est à piet,
Culchet sei a tere, si'n ad Deu graciet;
Quant il se drecet, li soleilz est culchet. (2)

Sorte de Messie guerrier, l'Empereur est entouré de douze apôtres guerriers, à leur tête le preux Roland, vrai type du vassal dévoué au trône et à l'Église. Bouillant et

Reine Sibile, également connu par des traductions en langue étrangère.

1. C'est l'empereur Barberousse qui obtint, par des motifs politiques plutôt que religieux, cette canonisation. Il ne fût cependant pas arrivé à ses fins si, dès les premiers jours, l'Église ne s'était emparée de la tradition carolingienne et n'avait fait de Charlemagne un chef de croisade ou du moins un pélerin en Terre-Sainte. Voy. l'*Histoire du voyage de Charlemagne à Jérusalem* due à la plume d'un moine de Saint-Denis, et la chronique du faux Turpin, si populaire au XII[e] siècle.

2. N'ayant pas malheureusement la nouvelle édition de M. Müller sous la main, je cite toujours d'après celle de Génin.

presque téméraire, français des pieds à la tête, il aime à défier le sort, et à faire étalage de sa bravoure : l'honneur est à ses yeux la vertu qui prime toutes les autres.

En général cependant, l'art de dessiner des caractères est faible dans l'épopée française (1); dès cette époque reculée se manifestent la tendance du génie français à la généralisation et ce défaut de *caractéristique*, qui se retrouve jusque dans la littérature du grand siècle. Toutefois pour n'être pas nuancés, comme les caractères de l'épopée grecque, ni accusés comme ceux du théâtre anglais, les personnages de la poésie française du moyen-âge ne sont point effacés. Il y a sans doute de nombreux *types*, tels que Ganelon, le traître, — car l'esprit français qui est généralisateur dès lors ne peut s'en passer, — mais parfois ils sont nuancés. La vieillesse circonspecte et le conseil prudent de Naïmes de Bavière a bien son cachet individuel, et le contraste du caractère de Roland avec celui d'Olivier :

Rollans est proz et Oliver est sage,

est sobrement, mais suffisamment indiqué et maintenu jusqu'au bout. Ses reproches à Roland qui, par son obstination, j'allais dire sa bravade, a amené le désastre, montrent dans tout son jour l'idée que le Pylade français se fait du devoir du chevalier

... Vasselage par sens nen est folie;
Mielz valt mesure que ne fait estultie;

Plus de trois fois en effet Olivier avait engagé son audacieux ami d'appeler le secours de l'Empereur.

Cumpainz Rollant, sunez vostre olifan.
Si l'orrat Carles qui est as porz (défilé, ἀυλαι) passant.

1. C'est là une fine remarque de M. Gaston Paris à laquelle tout le monde souscrira.

. . . .
Ne placet Deu, ço li respunt Rollant,
Que ço seit dit de nul hume vivant
Ne pur paien que ja sei jo cornant!
Ja n'en aurunt reproece mi parent.
Quant jo serai en la bataille grant,
E jo ferrai e mil colps e VII cent
De Durandal verrez l'acer sanglent!
Franceis sunt bon, si ferrunt vassalment!

Et lorsque au milieu de la lutte dont l'issue n'est que trop certaine, Olivier lui reproche amicalement de n'avoir sonné l'olifant,

Respunt Rollant : ne dites tel ultrage!
Mal seit del coer ki el piz (poitrine) se cuardet.
. . . .
Sire cumpainz, amis, ne l'dire ja!
Li emperere ki Franceis nos laissat,
Itels XX milie en mist a une part;
Sun escientre, n'en i out un cuard!
Par sun seignur deit hom susfrire granz mals,
E endurer e forz freiz et granz chalz,
Si'n deit hom perdre del sanc e de la char.
Fier de ta lance e jo de Durandal
Ma bone espee que li reis me dunat!
E se jo i moere, dire poet ki l'auerat :
Iceste espee fut à noble vassal!

Non moins nettement ce dévouement du sujet au prince et à la foi s'exprime dans le personnage de l'archevêque Turpin, celui des douze pairs qui comprend le mieux la mission de son chef et qui en représente le plus complètement le caractère moitié national, moitié religieux. Avant

d'engager la bataille, il monte sur une pierre et harangue les combattants :

> Seignurs baruns, Carles nus laissat ci.
> *Pur nostre rei devum nus ben murir;*
> *Chrestientet aidez à sustenir*
> . . . .
> Clamez voz culpes, si preiez Deu mercit;
> Asoldrai vos pur voz anmes guarir.
> Se vus murez, esterez seinz martirs,
> Sieges aurez el greignor pareis (au plus grand paradis).

C'est ainsi, j'imagine, que sentirent les hommes qui firent la première croisade; et de tels vers valent mille documents historiques.

Combien est différent le sentiment qui a inspiré les poèmes de la seconde classe ! [1] A la place de l'Empereur juste, calme, quoique accessible à la tendresse, à la place du grand chef qui dirige tout et que tous servent, c'est le souverain capricieux et arbitraire, injuste souvent, parfois même cruel : au lieu de ces paladins dévoués qui ne connaissent d'autre devoir que celui de mourir pour leur roi, des vassaux outrecuidants qui se révoltent et qui se font droit eux-mêmes ; c'est l'individualisme déchaîné des Germains, qui se soulève contre la loi, représentée par l'Empereur. C'est donc la lutte entre le chef féodal et son vassal qui est ici l'inspiration poétique, comme tout à l'heure c'étaient les croisades. On se tromperait cependant si l'on croyait que le Charlemagne de ces poèmes est sans grandeur et que les vassaux le dépassent. Sans doute,

1. *Renaud de Montauban*, *Girard de Roussillon*, *Ogier de Danemark*, *Doon de Nanteuil*, *Girard de Vienne*.

Renaud est grand quand courageusement il combat l'injustice et protège les amis qui se sont fiés à lui et dont l'extradition lui vaudrait l'impunité. — Coment rendrai Maugis, dit-il à Charlemagne,

Coment rendrai Maugis por Deu le fil Marie?
Maugis et mes secors, m'espérance et ma vie,
Mes escus et ma lance et m'espée forbie,
Mes pains, mes vins, ma charz et ma hébergerie,
Mes serganz et mes vire, mes maistres et ma vie
Et s'est mes defenciers vers tote vilenie;
Je me lairoie ançoisa cevax trainer,
Que je Maugis vos rende a faire decoler.

Aymon aussi est grand lorsque, le cœur saignant, il prête à l'empereur un bras fidèle contre ses propres fils, car :

Nul home de son age ne doit parjurer
Por filz ni por ami.

Mais Charles n'est certes pas moins grand quand, captif par la magie de Maugis, désarmé, au lit, entouré de ses vassaux ennemis, à côté de lui Roland également enchaîné, il n'écoute aucune proposition de paix à moins que les félons chevaliers ne se soumettent à discrétion à leur propre prisonnier, et tel est l'effet de cette grandeur que les rebelles orgueilleux, qui bravent tout, en sont comme éblouis. Qu'il soit libre sans condition, qu'il prenne même Bayart, le cheval enchanté, c'est Renaud qui le lui dira :

Bons rois, allez-vos ent, s'il vos vient à talent (goût)
Par icel Deu de gloire ki solel fist luisant
Ja ne vos tenrai jor, altre vostre comant.
Vos estes mes droits sires, bien le vois conoissant.

Ce ne sont pas, en effet, de mauvaises natures que ces

seigneurs de la maison de Clairmont ([1]); ils ne sont point traîtres comme le Ganelon des poèmes monarchiques qui vend sa patrie et sa foi au mécréant : il suffit que l'ennemi menace, que l'infidèle se lève pour qu'ils oublient aussitôt leurs griefs contre Charles, qu'ils se rangent autour de l'oriflamme et qu'ils combattent l'ennemi commun, ici comme là le Sarrasin. Car Sarrasin s'appelle tout ennemi de la France, Saxon, Avare ou Musulman,

Ki Deu n'en aimet (n'aime pas)
Mahummet sert et Apollin releimet.

D'ailleurs, la révolte elle-même de ces Titans se comprend et peut s'excuser. N'appartiennent-ils pas tous à la ligne ainée, ne descendent-ils pas du fils de Clovis, Octavien ou Lion, le frère ainé de Gisbert au Fier-Vis dont Charles est le petit-fils ? et n'est-il pas naturel que souvent ce sentiment de légitimité vienne se joindre à la conscience de leur force invincible pour leur faire oublier leurs devoirs envers le chef féodal ? Cette tradition de la famille, de *la geste,* dans laquelle haines et vengeances se transmettent par héritage, excuse jusqu'aux infâmes traîtres de la maison de Mayence à laquelle appartient Ganelon, et qui, elle aussi, comme celle de Clairemont, a un antique outrage à venger. Le rôle de Charles lui-même est tout tracé dans cette guerre sans cesse renaissante. Placé au-dessus des factions, il est bien obligé parfois de se joindre à l'une d'elles pour sauver son pouvoir et sa dignité; mais même alors il s'en distingue

1. Nous employons ici ce nom de *Clairmont*, comme plus loin celui de *Mayence*, pour faciliter la désignation collective de ces gestes. Ces noms ne se rencontrent pas encore dans les poèmes français, ils appartiennent aux Italiens qui ont établi la généalogie fantastique mais raisonnée des maisons de *Chiaramonte* et de *Maganza.*

par l'élévation de son âme, par son coup-d'œil de souverain, par l'observation de la mesure surtout qui manque totalement aux héros dont il est entouré; et lorsqu'il l'oublie un moment, lorsqu'il se laisse entraîner à la colère et à l'injustice, humainement il expiera son égarement comme le dernier de ses vassaux. De la sorte l'Empereur ne plane point comme une abstraction au-dessus de son peuple; il vit au milieu de lui, dirigeant et bridant autant qu'il est en lui ses passions aveugles, dominant tous ces éléments soulevés et, jusque dans ce chaos féodal, reste le

Mieldre roiz *qui* cauça d'esperon.
(Meilleur roi *qui* chaussât éperon.)

II.

Qu'est-ce que la poésie épique a emprunté à l'histoire réelle? Tout et presque rien. Και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ἱστοριας ἐστιν, disait Aristote. Elle a laissé là tout ce qui est accidentel et contingent, pour ne saisir que le fonds qui est la vérité : en d'autres termes elle a dédaigné l'exactitude des faits pour ne songer qu'à l'idée qui a vécu sous ces faits.

Et d'abord [1], la chronologie lui est complètement indifférente; c'est le caractère des faits et non leur succession dans le temps qui a frappé les masses. C'est bon

1. C'est encore une des observations ingénieuses de M. Gaston Paris.

pour la philosophie que de s'astreindre à la chaîne de causalité; la poésie qui crée librement, voit l'essence et se rit de la logique (en quoi elle n'a peut-être pas bien tort). De tous les faits historiques du règne de Charlemagne, combien ont surnagé, et ces quelques-uns même comment n'ont-ils pas été transformés! L'enfance de Charles échappe à l'historien; le poète nous en raconte tous les merveilleux exploits qui durent préparer une si puissante maturité; mais il ne connaît point ce frère obscur que nomment les chroniqueurs et qui n'a point laissé de trace dans le siècle où il a vécu. Trente ans, nous dit l'histoire, Charles s'est battu contre les Saxons; il est allé conquérir la Lombardie, dompter les Avares; qu'est-ce que tout cela comparé au grand désastre de Roncevaux où tant de preux, traîtreusement surpris, succombèrent sous la main des mécréants? Aussi, Saxons et Avares, Basques et même Normands se transforment bientôt en Sarrasins d'Espagne aux yeux du poète qui connaissait à peine de nom la Saxe et l'Autriche, mais qui certainement avait suivi au-delà des Pyrénées les princes français qui vers la fin du XIe siècle y allèrent fonder une dynastie. Pour lui que signifient les noms des sages conseillers de l'Empereur qu'Eginhard énumère, à côté de ce vaillant comte de Bretagne, de ce Roland, que l'histoire connaît à peine et dont l'épopée va faire son Achille? Pour récompenser le zèle chrétien de Charles et pour l'attacher à jamais à l'Église, le pape posa sur son front la couronne impériale : la légende se trompe-t-elle donc en symbolisant cette alliance de l'empire et de la papauté et en faisant de Léon III le frère de Charlemagne? A Byzance et jusqu'à Bagdad avait pénétré la gloire du vainqueur des Saxons mécréants; pourquoi le pieux Empe-

reur n'aurait-il pas été, pour les croisés du XIIe siècle, le premier qui fût allé rétablir la croix en Terre-Sainte? S'il est allé poursuivre les Sarrasins au-delà des monts, n'est-ce pas parce qu'il vient de les écraser comme un Martel dans les plaines de Poitiers? Et lorsque l'épopée ne chante plus le fils aîné de l'Église, le champion de la foi chrétienne, lorsqu'elle célèbre les vassaux altiers qui osent menacer le trône, comment n'aurait-elle identifié Charles le Grand avec Charles le Gros? Pourquoi n'aurait-elle vu dans Ganelon, cet archevêque de Reims qui trahit Charles le Chauve, le traître qui attira l'armée de Charlemagne dans le guet-apens de Roncevaux?

Historiquement parlant Charles n'est point français. Né en Bavière, il passe sa vie à Ingelheim, Mayence, Aix-la-Chapelle; de race il est germain; le français il ne le parlait pas, par la simple raison que le français n'existait pas encore : en un mot, par cette même et très-simple raison qu'au VIIIe siècle il n'y avait pas encore de France, pas plus que d'Allemagne, il n'était point français. La poésie cependant fait de Charles le roi français par excellence, le souverain national, que dis-je, la nationalité personnifiée. Eh bien! c'est encore la poésie qui a raison contre la réalité et la logique : le rôle historique de Charlemagne entre les princes fut celui de la France entre les nations; et c'est Charlemagne que, sciemment ou à leur insu, tous les grands souverains de France, depuis Philippe-Auguste jusqu'à saint Louis, depuis Louis XIV jusqu'à Napoléon, ont pris pour modèle.

Mérovingiens et Carolingiens se fondent dans la tradition épique; Clovis — le Fiovo (Fiordimonte ou Constance II) des Italiens évidemment — est bien le fondateur de la

dynastie française dont Charlemagne est le plus glorieux représentant. La naissance de celui-ci est étrange comme toute son histoire. Son père Pépin a épousé Berte au grand pied, la fille du roi de Hongrie; mais une méchante nourrice lui a substitué sa propre fille et envoyé Berte dans le désert pour qu'elle y trouve la mort. Miraculeusement sauvée, elle est retrouvée par le roi en chasse au milieu des forêts qui bordent la Maine. Émerveillé de sa beauté, Pépin s'en éprend et la pauvre abandonnée qui a reconnu aussitôt son époux, ne lui résiste point. Une charrette forme le rustique lit nuptial où ils célèbrent leurs noces improvisées, et l'enfant qui, comme tous les rois de France allait naître avec le signe de la croix sur l'épaule, en eut nom Charle-Maine [1].

Berte rentrée en ses dignités et la méchante reine mise à mort, la jeunesse de Charles n'est pas encore à l'abri de toute persécution; ses demi-frères lui font courir plus d'un danger; et le jeune prince est obligé de fuir en Espagne chez le roi mécréant Galafre. Il y séjourne longtemps sous le nom de Mainet (Maine) et passant pour le fils d'un marchand de Barcelone. La fille du roi cependant

1. Dans la légende allemande, Pépin recommande au meunier chez lequel il a rencontré Berte de venir lui apprendre s'il naît un enfant d'elle. Si elle met au monde une fille, le messager doit venir avec une quenouille et un fuseau; si c'est un fils, avec un arc et une flèche. Au bout de quelque temps, le roi est assis à table avec la fausse Berte, quand arrive le meunier; il tient un arc et une flèche et il décoche celle-ci sur la table de manière à renverser la coupe de la reine, sur quoi elle s'écrie : « Eloignez ce rustre » (*Karl*), mais l'Empereur, comprenant l'action du paysan, lui dit : « il s'appellera Karl. » *Hist. poét.* p. 228. Il va sans dire que ces deux étymologies légendaires n'ont pas plus de fondement que l'étymologie savante de *Carolus magnus*. Le nom est simplement Karlmann (Karloman) l'homme robuste.

devine sa noble naissance, s'éprend de lui, se fait chrétienne et épouse le vaillant serviteur de son père qui pour le récompenser de tous ses exploits, l'arme chevalier et l'aide à reconquérir sur ses frères bâtards le trône de France. Dans *Renaud de Montauban* Charles raconte lui-même en peu de mots ces aventures de jeunesse :

Ja fui je fius Pepin, issi come vos saves,
Es Bertain la roine qui tant ot le vis cler.
Il (Pepin) fu mordris en France et à tort enherbes,
Et je chacies de France, dolans, eschaitives.
En Espaigne en alai à Galafre sor mer.
Iluec fui-je formant dolens et esgares,
Fors jetes de ma terre et de mon parenté.
La fis-je tant par armes que je fui adobes,
E conquis Galienne (fille de Galafre), m'amie o le vis cler;
. . . .
Je vinz en douce France o mon riche barné,
Et si pris tos les sers qui furent el regné (les partisans des usurpateurs);
Je les fis tos ardoir et la poudre venter.

Puis soudain et sans transition aucune, l'adolescent ne reparaît plus que comme vieillard auguste à la tête de ses féaux pairs qu'il a choisis, aguerris et éprouvés dans mille combats. Parmi eux Roland tient la première place. Fils de Berte, sœur de Charles, et de Milon d'Anglante, de la maison ainée des Clairmont, né dans l'exil auquel l'empereur a condamné sa sœur pour ce mariage qu'il a désapprouvé, il acquiert, enfant déjà, les bonnes grâces de son oncle et le pardon de sa mère, par ses franches et nobles allures; toute sa vie, si courte hélas, sera désormais consacrée à son parent et souverain. Avec lui il ira combattre les Sarrasins qui ont débarqué en Italie et délivrer

le pape; il le suit au Saint-Sépulcre et l'accompagne à

> Costentinnoble, dont il ont la fiance;

il vient à son secours en Germanie

> E en Saisonis fait-il ço qu'il demandet,

en construisant en six mois un pont sur le Rhin — il en reçoit pour récompense l'olifan; — puis surtout après lui avoir conquis Carcassonne, Narbonne et Arles, il le suit en Espagne où Charles est envoyé par l'ange Gabriel pour délivrer Saint-Jacques de Compostelle et il reste bataillant avec lui contre les mécréants pendant sept années entières

> Carles li reis, nostre emperere magne
> Set ans tuz pleins ad estet en Espaigne.

C'est d'abord Pampelune qui tombe, puis Cordres (Cordoue), et on se prépare à attaquer Saragosse, lorsque le roi de cette ville, Marsile, offre de se convertir au christianisme. C'est Ganelon, de la maison de Mayence, qui malgré lui et sur la désignation de Roland, est envoyé par Charles pour négocier avec le roi sarrasin. Altéré de vengeance, Ganelon écoute les propositions insidieuses du mécréant; il promet de livrer la fleur de la chrétienté, et surtout l'invincible Roland. Trompée par le faux messager de Ganelon, l'armée française quitte en effet l'Espagne; déjà Charles avec le gros de ses forces a regagné la France :

> Puis que il aprochent a la Tere Majur,
> Virent Guascuigne, la tere lur seignur,
> Dunc lor remembret des fius et des honurs
> E des pulcele et des gentilz oixurs (épouses).
> Cel n'en i ad ki de pitet ne plurt.

Pareil lot n'est point réservé aux douze pairs qui sont

restés à la tête de l'arrière-garde. Entourés de plus de cent mille ennemis qui se renouvellent sans cesse, ils finissent par succomber tous; mais avant de mourir Roland a consenti enfin à sonner l'olifan et Charles arrive, trop tard pour sauver ses chevaliers, assez tôt pour les venger. Le jour ne suffirait pas pour cette œuvre de vengeance, Dieu arrête le soleil pour une heure, jusqu'à ce que le dernier des payens soit détruit. Alors, triste et dolent, le grand Empereur retourne en France,

> Passet Girunde a mult granz nefs qui i sunt;
> Entresque à Blaiue ad cunduit sun nevold
> E Oliver sun nobilie cumpaignun,
> E l'arcevesque ki fut sages et proz.
> En blancs sarcous fait metre les seignurs;
> A seint Romain la gisent li baron,
> Franc les cumandent à Deu e a ses nuns.

Arrivé à Aix, il fait le procès au traître Ganelon et le condamne à une mort ignoble; mais jamais plus désormais la joie ne rentre dans son âme.

Toute sa vie, il a eu à lutter contre l'outrecuidance de ses vassaux : Roland seul est presque toujours resté fidèle à son chef : comment celui-ci résistera-t-il dorénavant à l'effort de tant de héros qui semblent avoir conjuré sa perte? Il y a longtemps que les comtes de la maison de Clairemont, à l'exception d'Aymon, se sont révoltés contre lui; ce n'est qu'en face de l'ennemi commun qu'ils ont oublié leurs querelles. Cependant, dans le cœur des fils d'Aymon le souvenir de la mort de Beuve d'Aigremont, leur oncle, est toujours vivant : ils savent que Charles n'a pas été étranger à ce meurtre accompli par Ganelon, le chef de la geste de Mayence, celui-là même qui devait

trahir Charles, comme il avait trahi les Clairmont : le courroux contenu n'attend qu'une occasion pour éclater. Un jour, Renaud de Montauban, le fils aîné d'Aymon, joue aux échecs avec Bertholais, neveu de l'Empereur qui, perdant la partie, de colère frappe Renaud au visage. Celui-ci se contient encore, demande justice à Charles et se voit débouté : alors sa nature bouillante déborde :

> Sire, dist-il au roi, quel merveille ci a!
> Or laissons ce ester; je n'en parlerai jà;
> Mais de la mort mon oncle li parlemens sera
> Que feistes ocire, dont malement vos va.
> De li vos demant droit par cel qui nous cria.

Puis voyant qu'on ajoute l'insulte à l'insulte, il saisit le lourd échiquier et se rend justice lui-même en tuant l'insolent Bertholais. Les trois frères accourent pour le soutenir; ils réussissent à se retirer; mais la guerre est déclarée désormais entre les puissants vassaux et leurs suzerains que défend leur propre père Aymon.

Mille incidents se succèdent : enfin Maugis, l'enchanteur, le cousin-germain des quatre frères, réussit à s'emparer de l'Empereur et le transporte baillonné à Montauban; mais Renaud a l'âme trop noble pour profiter de ce guet-apens; il demande sa grâce à Charles qui, plus puissant dans l'infortune par sa dignité personnelle que par sa force à la tête d'une armée, refuse de transiger avec le rebelle. Cependant, si Charles l'emporte par le sentiment de sa dignité impériale, Renaud le vainc par la grandeur d'âme : il le laisse partir sans condition. Plus furieuse la guerre recommence, jusqu'à ce qu'enfin Renaud se soumette et termine son orageuse carrière par un pélerinage en Terre-Sainte. Non moins laborieuses sont les luttes

contre Doon de Nanteuil, Girard de Roussillon et Ogier le Danois (1); mais toutes se terminent à la gloire du grand empereur qui enfin, las de guerroyer et chargé d'années, descend dans sa tombe d'Aix-la-Chapelle au glas de toutes les cloches de l'Empire qui se mettent à sonner d'elles-mêmes. C'est à d'autres mains qu'il a confié avant de mourir le sceptre de son vaste empire, avec le secret pressentiment de l'insuffisance de son successeur. Beau fils, dit-il à Louis,

. . . . envers moi entendez.
Vois la corone qui est desus l'autel ?
Pas tel covent (pacte) la te veil je doner :
Tort ne luxure, ne pechie ne menez
Ne traïson vers nelui (personne) ne ferez
Ne orphelin son fié ne li todrez (enleverez)
S'einsie le fes, g'en lorrai Damede (seigneur Dieu),
Pren la corone, si seras coroné,
Ou se ce non, fils, lessiez la ester,
Ge vos deffent que vos n'i aderez.

Il n'a que trop deviné l'impuissance de son fils; avec lui déchoit la maison de France et les vassaux à peine domptés relèvent la tête. Comment se soumettraient-ils à un roi débonnaire comme Louis?

Qui en feroit roi ce serait pechiez!
Or li ferons toz les cheveus tranchier;
Moines sera à Es en cel mostier,
Tirra les cordes e sera marreglier,
S'ara provende qu'il ne puist mendier.

1. Les événements des poèmes dont ils sont les héros sont presque identiquement les mêmes que ceux de *Renauld de Montauban* et des *Quatre fils d'Aimon*, ce qui nous permet de ne point nous y arrêter.

Quant au grand Empereur, une sépulture splendide en reçoit la dépouille : jamais, dit ce même poème du *Couronnement de Louis*, n'aura roi en terre pareille sépulture :

Il ne gist mie; ainçois i siet acertes...
. . . .
Sur ses genolx, lespée en son poing destre :
Encore menace la pute gent averse.

On sait le culte que la postérité a voué à ce trône funèbre, les pélerinages d'Othon III, aux goûts idéalistes, de Frédéric Barberousse, le grand politique, de Napoléon enfin, qui le contempla avec un religieux respect, tandis que Joséphine s'y assit gaiement, ce dont l'âme de l'Empereur fut fort courroucée, s'il faut en croire la légende allemande, qui raconte que, pour punir ce sacrilége, Aix a été à tout jamais enlevé au royaume de France.

Telle fut la glorieuse existence de l'Empereur au *vis fier* et à *la barbe fleurie*. Rien de plus majestueux que cette figure épique :

Desuz un pin, delez (près) un eglenter
Un faldestoed (fauteuil) i unt fait tout d'or mer (pur)
La siet li reis ki dulce France tient.
Blanche ad la barbe e tut flurit le chief,
Gent ad le cors, la cuntenance fier
S'est ki l'demandet, ne l'estoet enseigner.

« A qui le cherche, point n'est besoin de l'enseigner. » A son côté, brille de *trente clartez* la sainte épée Joyeuse, dont la poignée d'or renferme le fer de la lance qui *navra* notre Seigneur sur la croix :

Baruns franceis ne l'deivent ublier,
Enseigne en unt de Munjoie escrier;
Pur ço ne's poet nule gent contrester.

Il semble qu'on l'a vu avec *sa fière regardeure* que les plus braves ne savent supporter, avec cette longue barbe qui *al pis li ventèle :* il parle peu, *de sa parole ne fust mie hastifs*, mais quand il parle, chacun de ses mots porte. Et le portrait moral ne le cède point à cette grandiose apparence. Quand, par un artifice inconscient, le poète épique met l'éloge de l'Empereur dans la bouche même de son ennemi, qu'est-ce qui frappe plus, de la majesté extérieure ou de la majesté du caractère?

De Karlemane vos voeill oïr parler;

dit le roi sarrasin au Judas Ganelon,

Il est moult vielz! si ad sun tens uset
Men escient dous cenz anz a passet?
Par tentes terres ad sun cors demened!
Tanz colps ad pris sur sun escut bucler!
Tanz riches reis cunduit a mendisted.
Quant ert-il mais recreanz ostéier (fatigué de guerroyer)?
Guenes (Ganelon) respunt : Carles n'est mie tels!
N'est hom ki l'veit e conuistre le set,
Que ço ne diet que l'emperere est ber (brave)
Tant ne l'vos sai ne preiser ne loer
Que plus n'i ad d'onur et de bontet.
Sa grant valor ki l'purreit acunter?

« *D'honneur et de bonté.* » Car Charles n'est pas seulement un grand roi, c'est aussi un cœur tendre. Rien de plus touchant que son triste retour à Roncevaux. Comme il se rappelle les jours où Roland à Aix prédisait que s'il mourait en pays étranger, son corps se trouverait en avant de ses hommes et de ses pairs! et quand il trouve l'herbe et les fleurs envermeillées du sang de son neveu, il ne peut s'empêcher de pleurer et de tomber en pamoison. Quand

il se réveille, quatre barons le tiennent, il regarde encore la terre, voit son neveu étendu et à la vue de ce beau corps, *le plaint par feid e par amur.* Des deux mains il arrache ses cheveux, et tous, saisis de pitié, pleurent à sanglots. Les étrangers viendront lui demander compte de ce qu'il a fait de Roland; et que répondra-t-il?

> Morz est mis nies ki tant me fist cunquere!
>
> . . . .
>
> E Franc dulce, cum remeines deserte;
> Si grant doel ai que jo ne vuldreie estre.
>
> . . . .
>
> Ami Rollans, de tei ait Deus mercit!
> L'anme de tei seit mise en pareis!
> Ki tei ad mort, France ad mis en exill.
> Si grant doel ai que n'i voldereie vivre!

C'est de la sorte que la poésie épique a transformé, ou pour mieux dire idéalisé le souverain que l'histoire compte parmi les plus grands hommes qui aient laissé une trace dans le développement de la civilisation humaine. On y retrouve bien les traits du Charlemagne historique, l'énergie indomptable du caractère qui poursuit sans jamais se lasser le dessein une fois conçu; l'élévation de l'âme qui ne vise qu'aux grandes choses et qui les fait grandement; la merveilleuse santé et la beauté du corps qui répondent à cette âme si belle et si saine; la justice enfin, cette première de toutes les qualités princières qui l'entoure d'une auréole presque divine et le place bien au-dessus de tous ceux qui s'agitent autour de lui, intruments de ses volontés plutôt que individualités indépendantes. Il y perd naturellement cette vertu de l'activité qui frappe tant dans les Alexandre et les César, les Frédéric II et les Napoléon,

et qu'il possédait au plus haut point; il la perd précisément parce qu'il est tellement hors de page que sa majesté poétique souffrirait à le voir sortir de son calme souverain et s'agiter comme ses serviteurs. Il y perd aussi cet « esprit de prévoyance qui comprend tout [1], » cette supériorité de coup d'œil, cette perspicacité qui distingue le génie et qui, dans le choc et l'entrecroisement des intérêts accidentels et des passions passagères, au milieu du chaos où tout ordre semble être à jamais englouti, lui découvre l'intérêt général et lui fait comprendre l'idée qui ne doit point périr. C'est que cette supériorité-là est également une qualité que l'historien et le philosophe doivent placer au-dessus de tout, mais dont le poète n'a que faire. La poésie de sa nature est spontanée et concrète: pour apprécier la supériorité de l'homme d'État, il faudrait qu'elle fît appel à l'abstraction, ce qui lui ferait renoncer à son essence même. Comment la poésie aurait-elle jamais pu expliquer, sans une formule abstraite, le but politique que poursuivit Charles : l'établissement d'une Europe chrétienne dans les cadres de l'empire romain?

Il est d'autres côtés du règne de Charlemagne que la poésie n'a pu admettre, d'autres qu'elle n'a pu accepter sans en changer, sinon la nature, du moins la forme. Elle

1. Le mot est de Montesquieu dans son admirable portrait de Charles : « Tout fut uni par la force de son génie; l'empire se maintint par la grandeur de son chef; le prince était grand, l'homme l'était davantage. Il fit d'admirables réglements, il fit plus : il les fit exécuter. Son génie se répandit sur toutes les parties de l'empire. On voit dans les lois de ce prince un esprit de prévoyance qui comprend tout et une certaine force qui entraîne tout. Vaste dans ses desseins, simple dans l'exécution, personne n'eut à un plus haut degré l'art de faire les plus grandes choses avec facilité et les difficiles avec promptitude. »

n'a pu admettre la réforme du clergé que Charles voulut accomplir, parce que l'inspiration chrétienne qui fit naître l'épopée, ne pouvait admettre la réalité de la corruption du prêtre; elle n'a pu glorifier le protecteur des lettres, car elle était avant tout primitive et guerrière, et ne pouvait priser que les vertus guerrières et primitives; elle n'a pu mettre en lumière le respect plein de sagesse que Charles professa et témoigna pour les institutions et les mœurs germaniques; car les Germains, pour elle, n'étaient que des idolâtres et, vis-à-vis des infidèles, la tolérance semblait un crime à l'esprit qui animait le XIe et le XIIe siècle. Le moyen-âge enfin n'a vécu que d'unité : il a rêvé un empire, une église, une langue, une loi commune à l'Europe, comment aurait-il compris la grande pensée politique de Charles, de créer l'unité en maintenant la variété, pensée qu'il ne put réaliser, précisément parce qu'elle était précoce et qu'elle ne répondait en rien à l'état des esprits au IXe siècle?

Ce qui, dans Charlemagne, a frappé les masses, par conséquent ce qui a été reflété par la poésie nationale, c'est la personnalité d'un côté, c'est le fait dominant de son règne de l'autre : la grandeur individuelle et l'établissement définitif du christianisme. De là, ce tableau du vieillard auguste, dont la puissance, la justice, la piété, planent au-dessus de toutes les agitations humaines, qui, après avoir vaincu le monde entier et être parvenu à une vieillesse surhumaine, est élevé parmi les saints du Paradis militant. Chef de la chrétienté et représentant de cette solidarité idéale qu'établissait la religion parmi les peuples d'Occident, il devint bientôt le roi national de la France, qui a toujours pris au sérieux son rôle de

fille aînée de l'Eglise; et le patriotisme et la religion finissent par se fondre dans ce glorieux souvenir. La France en effet commence bientôt, et quoique le titre impérial passe à l'Allemagne, à se considérer comme l'héritière de l'Empire franc :

Quant Dex eslut nonnante et dix royaumes,
Tot le meillor torna en doce France;
Le mieudres (meilleur) Reis ot à nom Charlemaine,
Cil aleva volentiers doce France,
Dex ne fist tere qui envers lui n'apende.

Devant ce rôle privilégié de la France, les autres peuples disparaissent et, comme pour le Grec tout étranger était barbare, pour le Français l'ennemi fut l'infidèle. C'est ainsi qu'à la fin, l'idée a dominé le fait, et le Charles historique a fait place au Charles idéal (1), dont la figure représentait à la fois l'âge d'or du passé et l'âge d'or de l'avenir, éternels rêves dont se berçaient les imaginations du peuple d'autrefois, comme celles du peuple d'aujourd'hui; et, de même que l'Allemagne attend que son Frédéric Barberousse se réveille dans son château du Kyffhæuser pour rétablir enfin le saint Empire romain de nation germanique, la France du moyen-âge se consolait du triste présent en attendant le jour où, avec Charlemagne, se réveilleraient les preux de jadis. Lorsque le roi Jean reprocha à un de ses soldats de chanter Roland, quand il n'y avait plus de Roland, « S'il y avait un Charlemagne, » répondit le soldat, il y aurait aussi des Roland. »

Le poète, disions-nous, est plus clairvoyant que l'his-

1. Je cite presque textuellement M. G. Paris qui a fort bien mis en relief cette transformation poétique.

torien : et le peuple, ce grand poète, ne s'est point trompé. Sa conception de l'idéal de Carlemaine fut bien aussi la conception de l'Empereur historique; et c'est précisément à cause de cela que la France fit un héros habituel de celui-même qui lui était étranger par le sang, par la langue et par la naissance; car l'idéal de Charlemagne fut essentiellement français de sa nature. Depuis que la France a pris naissance au milieu des luttes féodales du xe siècle, elle a poursuivi deux choses sans jamais les perdre de vue : l'unité politique et la conquête par la propagande, les deux préoccupations constantes de Charlemagne. Le sentiment de l'autorité, inné à la nation, n'a jamais permis ni à la féodalité ni au fédéralisme d'ébranler la toute-puissance d'un pouvoir central qui donnait l'unité à ce corps toujours agrandi par la conquête, comme une avalanche vivante; et cet agrandissement, auquel la nation n'a cessé d'aspirer, n'a jamais affecté, aux yeux des conquérants du moins, la forme d'une conquête brutale, mais celle d'un principe à faire prévaloir : la légitimité et la révolution elle-même se sont toujours présentées en France comme des évangiles que, Messie guerrier, elle devait imposer au monde, comme Charlemagne lui imposa le christianisme.

II. LES POÈMES ITALIENS.

I.

Il n'y a que les sujets nationaux qui inspirent l'épopée nationale; mais pour qu'un sujet perde le caractère national, il n'est point nécessaire qu'il soit transporté dans un pays étranger. Sa propre patrie peut et doit lui devenir étrangère à un jour donné; et dès que cela arrive, le travail personnel du poète se substitue à l'activité collective de la nation. Or le poète qui a cessé d'être anonyme, qui ne renonce plus à sa personnalité, qui prétend raconter à sa façon, apprécier, parfois même briller, ne peut pas ne pas transformer le sujet national.

La première transformation de la légende carolingienne commence en France même. L'inspiration religieuse se ralentit dès les premières années du XIII[e] siècle; la nation revient de son ivresse sublime qui, dans un élan enthousiaste, l'avait conduite loin au Saint-Sépulcre; Villehardouin déjà traite sa croisade, vraie expédition d'aventuriers, comme une entreprise politique, et le brave Joinville ne comprend pas grand'chose à l'exaltation religieuse de son pieux souverain. L'inspiration poétique elle aussi se ralentit, la prose vient de naître et la poésie devient un amusement frivole. Par habitude on répète encore les chants du siècle

précédent, mais on les rajeunit, on en change le vêtement pour le mettre à la mode, si bien qu'aujourd'hui on a de la peine à retrouver sous cet habit d'emprunt qui souvent nous est seul resté, le corps de l'épopée spontanée. Si l'on crée du nouveau, comme le présent n'inspire guère et que le passé est lettre morte, on imite la lettre et, si l'on n'amplifie pas, on invente des aventures et des batailles dignes de figurer dans les *Trois Mousquetaires* et ayant à peu près autant d'intérêt historique que les exploits de d'Artagnan ([1]).

Puis, au XIVe siècle, et pendant que la guerre politique et pillarde contre l'Angleterre éteint le dernier souvenir des guerres de foi ou de principe, on traite la tradition comme une chose qu'on ne comprend plus; on y met de l'ordre, on construit aux héros de la fable une généalogie en règle; on coordonne tous ces grands coups d'épée chronologiquement et méthodiquement; enfin on classe le tout et met chaque chose dans son casier; on y établit une proportion symétrique et exacte, retranchant et complétant au besoin. Les cycles se forment. Comme en Grèce, il y eut le cycle thébain des Labdacides, le cycle des Pélopides de Mycène, comme les Arctinos et les Leschès achevèrent le cycle de la guerre de Troie (aristeia) où l'*Iliade* ne remplissait que quarante jours; comme les Agias et les Eugammon complétèrent le cycle des Retours (nostoi) en ajoutant au récit des aventures d'Ulysse celui des malheurs de Ménélas, d'Ajax d'Oilée et d'Agamemnon, — en France, il y eut un cycle mayençais enregistrant tous les faits de la maison de

1. *Gaidon*, *Jean de Lauson*, *Huon de Bordeaux*, *Guy de Nanteuil*, *Guiteclin* et les autres poèmes de ce genre appartiennent tous au XIIIe siècle.

Doon à laquelle on rattacha celle de Clairemont (1); un cycle méridional où la geste de Monglane et le glorieux Girard de Roussillon sont toujours en scène; un cycle purement carolingien enfin où le désastre de Roncevaux n'est plus qu'un épisode et qui raconte les faits de Charles lui-même et des vassaux fidèles qui l'aident à combattre le mécréant (2). Cent ans plus tard, ces sujets mêmes ne trouvaient plus grâce devant le public français, et il n'est pas étonnant que lorsque Louis XI s'assit sur le trône de saint Louis, et que Commines remplaça Joinville, le cycle du Renard ait succédé à celui de Charles.

Déjà, un siècle auparavant, la tradition carolingienne était entrée dans une phase complétement nouvelle et non moins importante que la phase épique, en passant les Alpes

1. Ces noms de *Mayence* et de *Clairmont*, comme noms génériques, ne furent donnés que par les Italiens; nous les employons pour plus de commodité, les noms génériques manquant en France.

2. Il ne faudrait point confondre avec ces Cycliques les compilateurs, tels que Mousquet, Girard d'Amiens, David Aubert qui ont réuni des poèmes antérieurs pour en faire une histoire suivie de Charlemagne. Ils sont généralement antérieurs aux cycliques. Le lecteur, qui n'est point familiarisé avec ces questions, pourrait s'y tromper en lisant le chapitre de M. G. Paris sur les compositions *cycliques*. — Nous ne parlons pas ici des romans en prose, tels que les *Quatre fils d'Aimon*, qui s'étalent encore aujourd'hui dans les boutiques des marchands forains. Ces produits de fabrique remontent presque tous au xve siècle, et leur longévité extraordinaire ne s'explique guère que par l'intérêt indestructible du sujet et par le fait tout accidentel de l'invention de l'imprimerie qui coïncide presque avec leur apparition et qui les conserve en les multipliant. Ce ne sont généralement que des traductions en prose des poèmes du siècle précédent. Leur valeur littéraire est presque nulle et ils n'ont aucune importance historique puisqu'ils ne répondent absolument plus à aucune tradition populaire. Il faut se garder aussi de les comparer en quoi que ce soit avec les logographes grecs qui précédèrent Hérodote et créèrent la prose grecque par leurs récits légendaires. Si l'on veut absolument trouver l'analogue de ceux-ci dans le moyen-âge, c'est plutôt dans la chronique

et en inspirant la poésie naissante des Italiens (1). Ce n'est pas qu'elle fut ignorée dans la Péninsule. Les poèmes provençaux, facilement compris par les Italiens du XIIIe siècle dont la langue n'était pas encore complétement constituée, étaient bien un peu négligés par les raffinés qui écrivaient en latin ou commençaient à versifier en sicilien, et que le goût du siècle, ici comme en Provence, portait de préférence vers la poésie lyrique; mais ils étaient loin d'être inconnus. Le français était familier alors à la haute Italie

et dans les romans en prose des Italiens qu'il faut le chercher, parce que là l'histoire légendaire épique sert bien, comme chez Hécatée et Phérécyde, d'introduction à l'histoire réelle ou d'histoire réelle même, tandis que dans les romans français nous n'avons affaire qu'à un simple jeu d'imagination totalement étrangère à l'inspiration populaire.

1. Le cycle carolingien ne fut pas non plus inconnu à l'Allemagne, à l'Espagne et même à l'Angleterre et à la Scandinavie. Toutefois les traditions nationales du Cid, du cycle bourguignon, de la Table-Ronde ne permirent jamais à la tradition française de se développer dans ces pays comme en Italie où il n'y avait pas de légende nationale. La plupart des poèmes étrangers se rapportant à Charlemagne et à ses preux ne sont que de simples traductions plus ou moins libres des poèmes français, tels en Allemagne : le *Ruolandes Liet* du curé Conrad, version un peu mystique sans doute pour ne pas dire cléricale, mais en somme assez fidèle de la *Chanson de Roland;* le *Karl* du Stricker, renouvellement de cette même version de Conrad; le *Karl Meinet*, réunion de six poèmes français germanisés; l'*Ospinel*, *Morant et Galicane*, simples traductions, etc. Il est vrai qu'une partie peu importante de la *Kaiserschronik* se rapporte à Charlemagne et semble être d'origine germanique, mais c'est là une production tout isolée. M. G. Paris me semble avoir prouvé qu'il en est de même des poèmes néerlandais qui ont trait à notre cycle; mais j'avoue mon incompétence absolue en cette matière. Quant à la *Karlamagnussaga* des Islandais, c'est un recueil fort précieux de traductions probablement très-fidèles de dix poèmes français dont plusieurs sont perdus. Il en est de même de la *Conquista de Ultramar* des Espagnols. Chez ceux-ci d'ailleurs, la vanité nationale a bientôt fait mettre l'espagnol Bernardo de Carpio à la place de l'Achille français, dépouillant ainsi la légende de son caractère traditionnel sans arriver à créer une forme nationale qui eût pu vivre.

et, de même que Sordello de Mantoue chantait ses canzones en provençal, Marco Polo racontait son voyage, Brunetto Latini écrivit son encyclopédie populaire en français et c'est dans le même idiome que des jongleurs lombards récitaient devant la foule assemblée de Padoue, de Vérone, de Pavie, leurs poèmes du cycle carolingien dont quelques uns nous sont conservés. Dante fait plus d'une fois allusion à Charlemagne et à Roland [1], quoique lui aussi attachât plus de prix à la poésie lyrique des Provençaux qu'à l'épopée populaire des Français. On le comprend aisément quand on réfléchit que la poésie épique qui n'avait jamais été cultivée en Provence avec l'ardeur qu'on y mettait en France était déjà dans une période de complète décadence à l'époque de la jeunesse de Dante, tandis que les plus grands noms de la poésie lyrique des Provençaux appartiennent encore en partie à la première moitié du XIVe siècle. Il ne faut d'ailleurs jamais oublier que Dante répudia toujours

1. Je n'oserais affirmer qu'il connût précisément la *Chanson de Roland*. Les citations qu'apporte M. G. Paris pour le démontrer prouvent uniquement qu'il connut les faits et les personnages de la tradition française. Il est vrai que dans la *Divine Comédie* (*Inferno XV*, 4) nous trouvons mentionné un petit port imperceptible du Nord, Witsand, *tra Guizzante e Bruggia*, que le poète pourrait bien ne connaître que par la *Chanson de Roland* (De Besentun tres qu'as port de Guitsand! II, 770, éd. Génin, p. 119), mais ce port est cité aussi dans d'autres poèmes du moyen-âge : et Dante peut l'avoir vu lors de son voyage en Flandre en 1304 (Voy. à ce sujet *Souvenirs de la Flandre Wallonne*, 1865, 2). Pour qui aime construire des hypothèses sur des données aussi fragiles, un fait non moins curieux est la coïncidence du fameux *Veltro* allégorique de Dante (*Inf.* I, 101) et du levrier de la *Chanson de Roland* (II, 70, p. 64) qui vient au secours de Charles menacé par des bêtes fauves dans un rêve prophétique :

D'eus de [la] sale uns veltres avalat
Que vint à Carles le galops e les salz,
La destre oreille al premer ver trenchat
Ireement se cumbat al leupart.

la poésie populaire et entendait bien être et paraître de l'aristocratie littéraire.

Le XIVe siècle fut un des plus importants dans l'histoire politique de l'Italie; il ne le fut pas moins dans son histoire littéraire. A ne voir que la surface, l'Italie s'appartenait enfin à elle-même. Plus de domination étrangère; peu de descentes impériales, et celles-là impuissantes; une poésie purement italienne : Dante, puis Pétrarque et Boccace remplissent le siècle tout entier. A y regarder de plus près, on découvre cependant plus d'une relation avec l'étranger, avec la France surtout; et à côté de la poésie savante, qui était bien italienne, il se forme une poésie populaire dont l'origine était toute française.

L'établissement, à Naples, d'une dynastie française qui restait en même temps souveraine de la Provence, la translation du Saint-Siége à Avignon, les relations commerciales d'abord, diplomatiques ensuite, de Florence avec la France du Nord, l'importance croissante de l'Université de Paris, tout cela ne laissa pas d'exercer une grande influence sur l'Italie du XIVe siècle. L'Italie ne commença qu'alors à prendre conscience de sa solidarité, vis-à-vis de l'étranger, autrement dit de sa nationalité. On peut dire que Dante la lui révéla; mais cette nationalité naquit pour ainsi dire tout adulte; elle ignorait ces contes qui avaient charmé l'enfance des autres peuples : elle n'avait point de tradition nationale. Trop jeune encore pour savourer les finesses de la poésie littéraire de Pétrarque et de Boccace, trop mondain et trop étourdi pour goûter la jouissance austère et pénétrante que procure la *Divine Comédie*, le gros de la nation s'empare avidement de la tradition étrangère, l'accommode à son goût et à ses

besoins, s'en pénètre et la crée ainsi une seconde fois.

Ce furent les poèmes refaits et les versifications des cycliques que lui offrirent les jongleurs français; c'étaient des œuvres originales et d'une grâce inimitable qui sortirent des mains habiles du peuple artiste. Dès le XIIIe siècle — de récentes découvertes le prouvent (1) — les jongleurs lombards italianisèrent la langue et les sujets français. Il se forma un idiome intermédiaire qui ne fut pas encore l'italien et qui n'était plus le français. On ajouta des aventures de pure invention, on développa l'idée toute italienne de la *vendetta*, on donna une place privilégiée aux Lombards, on y introduisit la haine du *Tedesco*. A peine l'italien fut-il constitué, ou plutôt le toscan fut-il devenu le *volgare aulico e illustre*, c'est-à-dire le dialecte généralement admis, on produisit, dans la langue des Malaspini, des récits carolingiens dont le ton ressemble étrangement à celui de la chronique florentine. Les *Reali di Francia*, en effet, dont *Aspromonte* et la *Spagna* faisaient partie intégrante, ont la même prétention à l'histoire sérieuse que les récits sur Hélène, et Attila chez le chroniqueur. « Quand l'histoire n'existe pas ou qu'elle est oubliée, on s'en forge une imaginaire ou fabuleuse, » dit L. Ranke. On rapporte que Cadmos de Milet rattacha

1. Ces poèmes, trouvés dans les bibliothèques de Venise, ont été en partie publiés, en partie décrits par M. Mussaffia de Vienne, dès 1863 et 1865. M. F. Guessard ne s'est pas contenté de publier un de ces poèmes (*Macaire*, dans la collection des *Anciens poètes de France*, Paris, 1866); il a fait un remarquable essai de le retraduire en français. Il donne d'ailleurs (*préface*, p. CI et suiv.) une liste des principales chansons ainsi italianisées. Avec ces découvertes tombe complétement l'hypothèse, d'ailleurs toute gratuite, de Val. Schmidt d'un texte latin du XIe siècle dont les *Reali* seraient la traduction italienne.

les origines de sa ville natale à la guerre de Troie; Ricordano Malaspini, certainement, ne doutait pas de la réalité des fables qu'il raconte sur Catilina, fondateur de Florence; et l'auteur des *Reali di Francia* considérait, cela ne fait point de doute, les récits des exploits de Roland et de Renaud, comme l'histoire parfaitement authentique de la diffusion du christianisme en Europe : il cite ses autorités, il les discute, il choisit entre les divers témoignages. Et pourtant son œuvre est une véritable épopée en prose dont la crédulité de l'auteur ne peut qu'augmenter la valeur poétique; épopée immense qui a son unité et sa grandeur malgré la diversité des détails et l'artifice déjà visible de l'exécution. Car il y a de l'art dans ce roman : l'Italien n'a pas tâtonné comme les autres peuples; après un sommeil de mille ans, il se réveilla classique et artiste : du premier coup il créa la *Divine Comédie* et les *Reali,* tous deux accomplis sous le rapport de la forme, et que l'on dirait écrits d'hier.

C'est là un fait qu'il ne faut jamais perdre de vue. Au point de vue politique, religieux, littéraire, l'Italie n'a pas eu d'âge héroïque : ses gouvernements sont entre les mains de bourgeois ou de théoriciens; sa religion est de l'idolâtrie païenne dans les masses, un vêtement de convention chez les grands (1); sa littérature est savante ou frivole : point de chevalerie, point de croisades, point d'épopée. Ce peuple passionné, artiste, à l'imagination féconde, dès qu'il sera émancipé, aura d'autres instincts que les nations du nord qui ne se débarrassent que lentement de leurs langes; aux

1. Sans compter les sectes nombreuses et leurs nombreux adhérents qui nient l'immortalité de l'âme et jusqu'à l'existence de Dieu.

sentiments de celles-là il substituera les siens. Le dévouement de l'homme à l'homme, le point d'honneur, la foi naïve, le mysticisme, la tendresse et l'intimité d'un amour réservé disparaîtront, mais la vengeance, la colère, l'ambition, l'ironie, le scepticisme, l'amour sensuel ou l'amour de tête les remplaceront. Tout cela, cependant, on le mettra dans des sujets dont l'origine est étrangère, parce qu'éprouvant le besoin d'une poésie populaire et n'ayant pas de tradition nationale, il faut chercher ailleurs la matière ou, si l'on veut, les motifs sur lesquels travaillera l'imagination. Une forme exquise fixera aussitôt le caractère de cette phase nouvelle d'une tradition qui semblait avoir tout donné. C'est ainsi que naquirent, en même temps que la *Divine Comédie*, les *Reali di Francia.*

Voici en peu de mots ce que l'imagination italienne a fait de la légende française. Après avoir été guéri par le pape saint Sylvestre de la lèpre rebelle qui le couvrait, Constantin le Grand se convertit au christianisme. Son fils Fiovo (Clovis), insulté par un favori de son père, s'en venge et se voit obligé de fuir, accompagné de Giovanbarone *del sangue e del lignaggio degli Scipioni di Roma.* Cette fuite est providentielle, car Dieu a réservé une haute mission à Fiovo et à sa descendance : la mission de répandre par les armes la vraie foi et, pour que toujours il sorte vainqueur de la lutte, lui a fait remettre par un ange l'oriflamme invincible. Grâce à ce talisman, Fiovo soumet l'Italie du nord, la Saxe, la France elle-même et leur impose la religion du Christ. Il délivre Rome menacée des Sarrasins, à l'aide de Rizieri, son premier paladin, autre petit-fils des Scipions qu'une nouvelle Médée, la belle Fegra, aide dans ses entreprises; enfin il fonde, par mille

exploits qui, plus d'une fois rappellent les histoires de Tite-Live, ce grand royaume chrétien que sa race devait tant illustrer. Son fils Fiorello, son petit-fils Fioravante (le Floovant français), l'amant de la belle pélerine Dusolina, son arrière petit-fils enfin, Gisberto Fiervisaggio, continuent ses hauts faits et introduisent le christianisme en Pologne, en Scandinavie, en Angleterre, tandis que le frère ainé de Gisberto, Ottaviano et ses descendants, Guido et Buovo d'Antona, les fondateurs de la maison de Chiaramonte, les aïeux des quatre fils d'Aimon, se fondent un royaume indépendant en Hongrie (1). Cependant le petit-fils de Gisberto, Pépin le Bref, qui habite Paris, capitale du royaume de France, devient père de Charlemagne dont la naissance, la jeunesse, le séjour en Espagne et le retour en France sont racontés comme dans l'épopée française, quoique bien plus développés dans les moindres détails et augmentés des premières destinées de Roland que les poètes français avaient laissées dans l'ombre. Rien de plus poétique et de plus gracieux que ce récit. La sœur de Charles, appelée Berte d'après sa mère, s'éprend de Milon d'Anglant, arrière petit-fils de Beuve d'Antone, et ne sait lui résister. Sa faute est découverte; Charles menace les coupables de mort, mais le bon Naïmes de Bavière les sauve après les avoir fait secrètement marier. Pauvres et inconnus, les deux époux parcourent toute l'Italie jusqu'à ce qu'ils arrivent à Sutri, près de Rome, où Berte épuisée est hors d'état de continuer sa route. Elle s'abrite dans

1. C'est ici que se place le long et bel épisode de Buovo d'Antone, l'amant de la belle Drusiana, traîtreusement tué par le perfide Ganelon de Mayence.

une caverne tandis que Milon qui a tout vendu, chevaux et armes, va demander l'aumône pour elle; à son retour il se voit père d'un petit garçon qui a roulé jusqu'à l'entrée de la grotte, ce pourquoi *gli pose nome Roolando dalla parola* rouler *che vuol dire rotolare*. Pendant cinq ans Milon entretient sa femme et son fils des subsistances qu'il mendie à Sutri (1), jusqu'à ce qu'enfin sa fierté se révolte contre cette existence indigne et qu'il quitte Roland et Berte pour aller servir le roi Agolant. Roland cependant grandit et devient la terreur des enfants de Sutri qui le servent comme leur maître. Le roi Charles, venant à passer à Sutri, le petit Roland entre dans la salle impériale où son oncle est assis au banquet et enlève un plat de viande devant les yeux de l'empereur pour le porter à sa mère. Le lendemain il revient, de même le surlendemain; alors Charles tousse pour effrayer l'enfant, mais le petit saisit l'empereur par la barbe et lui demande : Qu'as-tu? avec un regard plus fier que celui de l'empereur lui-même. Puis il prend le plat et s'en va tranquillement. Charles le fait suivre par trois barons que Roland est sur le point de chasser à coups de bâton quand sa mère l'en empêche. Pâle, en haillons, elle n'est pas reconnue d'abord. Dès qu'elle se nomme, les barons tombent à ses pieds et promettent d'intervenir en sa faveur auprès de Charles qui, en effet, lui pardonne pour l'amour de son fils (2) auquel l'Empereur restitue les

1. Ce détail et ceux qui suivent sont empruntés à l'analyse de Val. Schmidt. Le sixième livre de mon édition des *Reali* (Colle 1847) n'a que 54 chapitres dont les deux derniers semblent être le résumé de ceux analysés par Val. Schmidt qui cite un chapitre 57; la table de mon édition indique d'ailleurs elle-même 70 chapitres pour le 6me livre.

2. Cet épisode a inspiré à Uhland une de ses ballades les plus populaires : *Klein Roland*.

biens de Milon et confère le titre de *gonfaloniere della chiesa*.

L'Église a besoin d'un pareil porte-drapeau. Car un royaume sarrasin aussi puissant que celui de France s'est fondé en Asie et en Afrique et, sous son roi Agolant, le même que Milon est allé servir et que quarante-quatre rois couronnés viennent de reconnaître pour leur maître, menace la chrétienté qu'il sait dévorée par la discorde entre Charles et Girard de Fratte. A la tête de sept cent mille hommes, Agolante et Almonte se mettent en route et, pendant que Trojano, leur neveu, traverse l'Espagne pour aller porter la guerre en France, ils attaquent la Sicile dont la capitale, Risa, tombe par trahison entre leurs mains. Enfin, la grande armée chrétienne arrive à Aspromonte en Calabre; les deux armées se rencontrent, les Sarrasins sont mis en fuite et Almonte, leur roi, sur le point de vaincre Charles dans un combat singulier, est tué par Roland. L'immense armée d'Agolant et son chef ont le même sort, mais le frère d'Almonte, Trojano, « qui ne tient point à ses dieux, n'écoute point la raison, a peu de vérité dans sa bouche, peu de bonheur dans ses affaires, » est encore en Provence où il pille les terres de Girard. Celui-ci accourt; ses forces ne suffisant pas, Charles et ses pairs viennent à son secours et Trojano succombe sous les coups de Roland comme son oncle. Toute cette partie du roman italien, ainsi que les luttes entre Charles et Girard qui se fait païen et se réfugie en Espagne, auprès de Marsile, appartiennent aux poèmes français du cycle méridional (cycle de Monglane), de même que les faits de la *Spagna* (la troisième partie des *Reali*) sont empruntés à la chronique du faux Turpin dont le fonds remonte bien à la *Chanson de Roland*. Partout, cependant, les faits de la légende française sont

embellis, amplifiés et surtout ordonnés par l'auteur italien. Le roman se termine, comme l'épopée française, par la punition du traître, la mort d'Alda et la glorification de Charlemagne qui, dans tout le cours de ce long récit, a toujours occupé une place tout à fait secondaire.

« En France, les livres populaires furent la dernière transformation de la vieille épopée; en Italie ils furent le point de départ d'une activité nouvelle (1). » Ce point de départ mérite la peine de s'y arrêter un instant. Nous avons dit, d'après L. Ranke, que les *Reali* sont une histoire imaginaire, mais acceptée, de la diffusion du christianisme: mais de quel christianisme? Du christianisme italien : le fonds, la foi, la ferveur dévote, n'y sont pour rien : il s'agit d'une religion de formes et de noms. Les héros des *Reali* convertissent au christianisme comme l'Italie elle-même s'y est convertie; en substituant des noms à des noms. Pourvu qu'on lui laisse l'idole à laquelle il porte ses offrandes, peu lui importe qu'elle s'appelle Cérès ou Marie, Bacchus ou Saint-Jean. A tout instant, le Christ est invoqué comme *sommo Giove,* et pour peu qu'on mette la croix à la place du croissant, le preux chrétien est satisfait. La chevalerie dans le sens français est inconnue à l'Italien, la perfidie elle-même est permise et approuvée dans le miroir de la chevalerie, dans Rizieri, parce qu'il a été offensé et que la vengeance prime le point d'honneur.

La naïve ignorance du jongleur français forme un étrange contraste avec les constantes allusions à la mythologie et à la poésie anciennes, aussi familières à l'auteur des *Reali* qu'à Dante. Les souvenirs des *Métamorphoses*

1. Mots de M. G. Paris.

d'Ovide et de la *Thébaïde* de Stace se rencontrent à chaque pas, comme les souvenirs de César et de Catilina, chez Malaspini et Villani. La littérature latine n'avait pas besoin d'être retrouvée en Italie comme dans le reste de l'Europe, parce qu'elle ne s'y était jamais perdue.

L'amour qui est sur un plan tout-à-fait secondaire dans l'épopée française — le nom de la belle Aude n'est prononcé que deux fois dans toute la *chanson de Roland* — l'amour occupe une place très-importante, presque la première, dans le roman italien. Et quel amour! Que nous sommes loin de cette passion contenue et chaste, de ce sentiment plein de réserve et pourtant si intense qui brise le cœur de la pauvre Aude quand elle apprend la mort de Roland :

Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Après Rollant que jo vive remaigne
Pert la culor, chet as piez Carlemagne,
Sempres est morte; Deus ait mercit de l'anme!

Chez l'Italien, les sens s'enflamment; l'amour c'est le désir de posséder; la passion éclate et ne connaît presque plus de retenue. Littérairement parlant, la peinture en est sobre et délicate, pleine de grâce et de charme; mais la naïveté, j'allais dire la candeur, de la forme ne peut pas tromper sur la nature du sentiment qui est loin d'être candide ou naïf : l'Italien du moyen-âge ne connaît que l'amour de tête, l'amour platonique, si l'on veut, celui de Dante pour Béatrice, de Pétrarque pour Laure, et l'amour des sens : l'amour germanique, l'amour du cœur lui est inconnu. C'est la femme qui toujours s'éprend la première et provoque la déclaration, si elle ne la fait elle-même.

« La force de l'amour, écrit Fegra à Rizieri, et des Dieux amoureux, est telle qu'aucun être humain a pu ou pourra jamais

s'en défendre..... J'invoque Vénus pour que, avec cette force qu'elle eut en inspirant l'amour des amants de l'antiquité, elle fasse, elle, ainsi que tous les dieux qui jamais éprouvèrent cette peine d'amour, que votre cœur s'allume à m'aimer, comme mon cœur est enflammé à vous aimer... Je ne sais plus que dire, parce que les soupirs, les larmes, l'amour, la peur d'être dédaignée me font trembler...

Dusolina et Galerana s'éprennent toutes deux de Fioravante qu'elles visitent dans sa prison. « Enflammées d'amour ardent elles retournent dans leur chambre ; » avec la perspicacité de la passion, elles devinent qu'elles sont rivales, elles se disputent cet amant ; en appellent à lui-même, et quand il donne la préférence à Dusolina, celle-ci, « vaincue d'amour et sans égard se jette à son cou et l'embrasse, » tandis que Galerana, rentrant dans sa chambrette et se prosternant, recommande à Apollon « son âme abandonnée de la perfide Vénus et frappée des furies infernales ; » puis rappelant toutes les délaissées illustres, Ariane, Médée, Eriphil et Didon, elle se donne la mort. La fille du châtelain d'Arbineo n'hésite pas à avouer à Gisberto la passion qu'il lui inspire ; Feliciana donne un rendez-vous à Bovetto, qui ne l'a jamais vue. « Seule et sans aucune » compagnie, elle entre dans la chambre où Bovetto dépose » son armure (tant la possédait l'amour !) et y arrivée, sans » se soucier de rien, se jette dans les bras de Bovetto » qui avait ôté son casque et le baise. » Son cousin survient et la frappe, Bovetto la venge en le tuant, et aussitôt elle trouve des ressources d'astuce dignes de la courtisane la plus consommée pour cacher ce meurtre et s'enfuir avec son amant. Drusiana va chercher Buovo jusque dans l'écurie, et lui fait mille agaceries ; à table, au

milieu de douze compagnes, elle fait tomber son couteau et prie Buovo de le lui ramasser. « Buovo se baissa et, quand « il fut sous la longue nappe de la table, elle dit : le voici « là, et le prit par les cheveux et le menton, l'embrassa, « prit le couteau et se releva. Buovo sortit de dessous la « table plein de honte et aussi Drusiana était toute changée « dans son visage et enflammée d'amour. » Les choses se passent un peu moins vivement entre Galeane et le jeune Charlemagne, Mainetto ; c'est cependant elle qui la première l'interpelle pour lui demander : « Où est ta maîtresse? et « Mainetto devint tout rouge. » Berte au grand pied tremble bien un peu quand Pépin lui fait sa proposition des plus brutales, pourtant « elle fera ce qu'il voudra, » dit-elle ; quant à la seconde Berte, elle n'a pas les « scrupules de sa mère, » et sait fort bien s'arranger pour faire venir Milon dans sa chambre et dans son lit. Que nous voilà loin de l'héroïne française, qui par le seul aveu de sa passion croirait ternir à jamais son honneur virginal.

Quant à la forme de ce curieux monument littéraire, elle ne trahit pas moins que le fonds, un milieu dont la naïveté n'est point le plus grand défaut. Malgré le caractère populaire du récit, elle est déjà savante : le développement et l'amplification, mérites (?) des littératures vieillies, paraissent ici comme dans Boccace, dès la première heure. Les détails sont exquis, la peinture achevée, la phrase arrondie, la composition générale au-dessus de tout éloge.

Il semblait donc que ce roman promptement populaire dût satisfaire tout le monde, les raffinés aussi bien que les naïfs, car il s'adressait aux premiers par la forme autant qu'il s'adressait aux seconds par le sujet, à tous d'ailleurs par le sentiment. Cependant les lecteurs étaient peu nom-

breux au XIVe siècle, tandis que les auditeurs abondaient. Aussi bientôt les improvisateurs allaient-ils s'emparer des *Reali* pour les réciter devant le public en les versifiant. Le florentin Altissimo, qui a mis en vers le premier livre du roman, — 98 chants un seul livre ! — avoue que la pauvreté l'a poussé à prendre ce métier et, à la fin de ses chants, rappelle à ses auditeurs le jour de la prochaine récitation qui avait généralement lieu en plein air, toute la réunion étant assise sur des bancs qu'on apportait là. Ce ton de causerie avec les auditeurs se retrouve aussi chez un autre florentin, Sostegno di Zanobi, le rimeur de la *Spagna*, ainsi que chez l'auteur de *Buovo d'Antona*, deux poèmes tirés également des *Reali*.

Aujourd'hui encore on rencontre en Italie le *Raccontatore* qui, après avoir fait sa petite recette, raconte sur la place publique, à un auditoire populaire, les exploits de Charlemagne et de Roland. On comprend qu'à une époque sans naïveté, sans grand intérêt national, de pauvres improvisateurs de foire ne pouvaient guère, avec des sujets étrangers, qu'aucune solennité religieuse ne venait consacrer, comme en Grèce, s'élever jusqu'à la grande poésie, et il ne faut pas trop déplorer la perte des poèmes de ce siècle. A l'exception de l'*Innamoramento di Berta e di Milone* (1), tous ceux qui nous sont restés, même la *Spagna* que Quadrio défend si chaleureusement contre Varchi et que Val. Schmidt semble particulièrement admirer, n'ont aucune valeur littéraire et point d'intérêt historique; ils ne sau-

1. M. d'Ancona de Pise nous en promet depuis deux ans déjà une édition qui, il n'est pas permis d'en douter, sera définitive et complète comme toutes celles qu'il donne dans sa *Collezione di antiche scritture italiane*.

raient soutenir un instant la comparaison avec le beau roman dont ils sont inspirés, et ils ne rappellent en rien les poèmes nationaux de France : tous ces grands coups d'épée et toutes ces belles aventures amusent les grands enfants qui viennent les écouter après la sieste comme nos petits enfants lisent avec bonheur les merveilles des *Mille et une Nuits* : la tradition pour eux n'existe pas.

II.

Toutefois, l'impulsion était donnée, le sujet français était acclimaté, l'habitude de la récitation était prise, et on ne saurait s'étonner de voir l'esprit du siècle suivant, l'esprit de la Renaissance, s'emparer de ce sujet et de cette forme, familiers à toute l'Italie. Ce qui est plus fait pour surprendre, c'est qu'il se soit trouvé des poètes qui ont réussi à vaincre cette contradiction si frappante entre un sujet chrétien et l'esprit sceptique de la Renaissance.

Luigi Pulci, par la forme, se rattache étroitement aux poètes de foire qui avaient rimé les *Reali;* comme eux il écrit pour réciter devant un cercle, plus distingué que le leur, il est vrai; comme eux il place chaque chant sous l'invocation du Christ, de la Vierge ou d'un saint; comme eux il orne et amplifie les récits traditionnels; mais que de différences à côté de ces ressemblances entre les naïfs bateleurs et le compagnon de table de Laurent le Magnifique, l'ami d'Ange Politien, le connaisseur raffiné de la littérature et de la philosophie grecques à peine découvertes!

Quand on sent, comme Pulci, tous les mouvements d'une époque — et jamais artiste ne fut plus de son temps que lui, — on éprouve le besoin de donner une expression à la disposition de son âme. Cette forme extérieure on ne peut l'inventer; on prend celle qui s'offre, sauf à verser une nouvelle liqueur dans ce vase ancien. La renaissance florentine, c'est avant tout la révolte de la chair contre le despotisme de l'âme; c'est ensuite la raison s'émancipant, à l'aide des anciens, de la servitude du scolasticisme. Faire des hommes qui aiment, qui mangent, qui boivent, qui dorment, de ces chevaliers chrétiens qui semblaient, élevés au-dessus des besoins de la nature, ne vivre que de foi et d'honneur; faire prêcher par des croisés, qui luttent pour la religion mystique, les idées de philosophie épicurienne ou platonicienne qui remplissent l'esprit des Académiciens du jardin Ruccellaï, cela n'était point une médiocre entreprise. Pulci cependant y réussit pleinement.

C'en était fait déjà de la religion, du moins en Toscane, quand la beauté antique vint éblouir la génération intelligente qui allait donner au monde une civilisation nouvelle. La corruption du clergé, les sophismes de la théologie et ses abstractions de quintessence avaient préparé le terrain à l'admiration illimitée des anciens, qui allait porter le dernier coup à la religion populaire. Presque tous les hommes distingués du siècle dédaignèrent cette religion, à peu près comme la noblesse française du XVIIIe siècle, sans craindre que leur incrédulité ne pût gagner les masses. Si les uns, comme Pic et Ficin, opposaient à la scolastique de saint Thomas l'idéalisme de Platon, d'autres se moquèrent en vrais Satyres de la superstition du peuple,

d'autres enfin, indécis et hésitants, tantôt se joignent aux premiers, tantôt rient avec les seconds. Pulci est de ce nombre.

Rien ne permet de le traiter d'athée, comme on l'a fait (1). Pulci, si je ne me trompe, fut un homme du monde qui avait reçu l'éducation religieuse de tout Italien d'alors et d'aujourd'hui; et chez lequel cette éducation première avait laissé des habitudes difficiles à détruire. La vie lui enseigne à mépriser les ministres de sa religion; la réflexion le fait douter de la vérité de bien des dogmes; la connaissance des anciens lui révèle une philosophie autrement élevée et belle que le scolasticisme des théologiens; le ton de la conversation autorise et provoque la raillerie sur les choses sacrées; mais l'habitude de la jeunesse n'en subsistera pas moins : il fera maigre le vendredi, ira à la messe le dimanche; et sur son lit de mort fera appeler le prêtre : c'est là un état de l'âme que l'homme du Nord — l'Allemand et l'Anglais surtout — a bien de la peine à comprendre, et c'est à cette difficulté de le comprendre, qu'il faut attribuer les jugements si faux que les littérateurs du Nord ont souvent portés sur Pulci. Jusque dans les dissertations *ex professo* sur des sujets religieux ou philosophiques qu'il met dans la bouche de ses héros, il est difficile de dire quel est le motif dominant, l'ironie ou le désir de montrer la science nouvellement acquise. En toute chose, dans les idées comme dans le récit des faits, Pulci est l'expression la plus complète de la Renaissance italienne,

1. Je songe surtout à M. Ruth qui a été bien sévère pour la morale et la religion de Pulci; quant à Schmidt, il est trop fidèle disciple de Fréd. Schlegel pour qu'on puisse s'attendre à un jugement plus équitable de sa part.

comme Montaigne de la Renaissance française : s'il est plus artiste et moins personnel que lui, il faut avouer aussi que les qualités françaises de la logique et de la mesure lui manquent souvent.

Chaque peuple a manifesté ainsi à sa façon l'esprit moderne : l'Allemand par la réforme, l'Italien par l'art. Toute la protestation de la chair contre l'esprit a été écrite en Italie dans le marbre, sur la toile, dans le vers; et cette tendance naturelle de l'Italien à exprimer par l'art sensible l'état de son âme, l'antiquité retrouvée vient la favoriser, fortifier, nourrir ! Avec quel enthousiasme on s'en empare : partout le monde du moyen-âge se pénètre d'antiquité : de la lèvre on invoque la sainte Vierge, du cœur ce sont les Muses qu'on appelle : on cite Alcuin et Turpin; mais c'est Alcée et Sappho où l'on s'inspire :

> Questo è quel divo e quel famoso Alceo
> A cui sol si consente il plettro d'oro,
> Che non invidia Anfione o Museo,
> Ma stassi a l'ombra d'un famoso alloro,
> E i monti sforza, come il Tracio Orfeo,
> E sempre intorno ha di Parnaso il coro :
> E l'acque ferma e i sassi muove e glebe
> E a sua posta può richiuder Tebe.

Quel spectacle, en effet, que ce monde antique! Quelles hautes idées que celles qu'il apporte ! et comme le moyen-âge vieilli et fané semble triste et vide; comme le présent, qu'aucun grand intérêt national n'agite, semble pauvre à côté de tant de richesse! Rien dans ce présent ne rappelle, comme au temps des croisades en France, les idées et les intérêts de la légende de Charles : plus de chevalerie, plus de dynasties féodales, plus d'apôtres mystiques : des négo-

ciants, des artistes, des philologues, des philosophes, des diplomates partout. Il aurait fallu de l'hypocrisie pour chanter d'un air convaincu le triomphe de la vraie foi par l'épée du saint Empereur, et l'hypocrisie n'a jamais bien inspiré la poésie.

Il est étonnant que le vieux sujet du moyen-âge français se soit prêté à exprimer la pensée et la civilisation de la Florence des premiers Médicis, et cependant elles y sont tout entières. Le fonds du *Morgante Maggiore* est emprunté aux deux dernières parties des *Reali* et à quelques poèmes plus récents qui s'y rattachent, tels que les *Regina Anchroja* et la *Leandra*. Les inventions nouvelles n'y manquent cependant point et le plan — si tant est qu'on puisse parler d'un plan dans le *Morgante* — est complètement changé. Roland y quitte la cour de Charles auprès duquel Ganelon l'a calomnié, et se met à courir le monde. Pour son début, il tue deux géants et s'attache le troisième qu'il baptise et qui devient le Sancho Pança de ce Don Quichotte anticipé. C'est de ce brave et naïf géant que le poème a pris le nom et avec raison. La création tout-à-fait originale et inimitable de vie poétique de ce personnage est le côté le plus heureux du poème qui perd sensiblement de son intérêt, dès que le bon Morgante en a disparu. Les aventures de Renaud et d'Olivier qui se sont mis à la recherche de Roland, leurs rencontres, leur nouvelle séparation, leur retour à Paris; les querelles qui recommencent entre Charles et ses chevaliers, la guerre d'Espagne, la mort de Roland et celle de Charles remplissent le reste de ce poème bizarre et capricieux qui est plutôt une série d'aventures, accidentellement réunies, qu'un vrai poème qui ait une unité d'action quelconque ou des cadres seulement, ne fussent-ils

qu'esquissés. Un romancier de feuilleton ne travaille pas plus au jour le jour que ne le faisait Pulci qui semble avoir composé ses chants la veille des jours où il devait dîner à Careggi.

Quant au point qui nous importe plus spécialement ici, la transformation des types traditionnels de notre cycle, le caractère indécis du poème l'explique : la chevalerie sans doute est représentée avec une certaine ironie; l'inflammable Rinaldo qui rappelle plus d'une fois l'excellent Tom Jones, au poing toujours prêt, au cœur fidèle, mais à la chair faible; le brave Roland qui rosse ses hôtes quand il n'a pas d'argent,

Che solea sempre dar bastoni e spada
All'oste quando i danar gli mancavano;

le brave Morgante qui est à son aise devant les Empereurs comme devant les palefreniers, et qui ne demande qu'à frapper de son battant de cloche comme Samson de sa machoire d'âne, font tous sourire, mais sans cesser un instant d'éveiller toute notre sympathie. Le personnage de Charles lui-même n'est pas toujours aussi chargé qu'on a bien voulu le dire. Sans doute il se laisse gouverner par Ganelon, comme il s'est laissé gouverner par Roland,

Mentre che Carlo cosi si riposa
Orlando governava in fatto e 'n detto
La corte e Carlomagno ed ogni cosa.

Sans doute il est entêté et rancunier, capricieux et méchant, idiot presque et retombé en enfance (*rimbambito*), Olivier fait même le mauvais jeu de mot de l'appeler *Carlo matto* (Charles le fou)

Che non si può chiamar più Carlo*mano;*

lui aussi cependant a conservé un reste de majesté qui fait que l'on peut le railler parfois, mais qu'on ne conteste jamais sa puissance, et, vers la fin du poème, dont le caractère est en général plus grave et plus historique, si l'on peut parler ainsi de cette poésie capricieuse, il se relève même au point de reprendre, au moment où il meurt, une certaine grandeur traditionnelle, ou pour mieux dire conventionnelle; car il est évident que le citoyen de la république marchande de Florence ne se fait pas une idée bien nette de la portée de cette figure historique dans laquelle s'incarne l'héroïsme religieux du moyen-âge; et qu'il accepte un peu le type que la poésie populaire lui impose :

O signor giüsto, o signor benedetto,
O quanto furon quei tempi felici!
Non sarà Francià mai si bella o lieta
O per corso di stelle o di pianeta.

Il est difficile d'indiquer en un mot le caractère général des personnages du poème; mais il nous semble qu'on ne serait pas éloigné de la vérité en disant que Pulci a enlevé à ses héros leur pureté idéale pour les rapprocher davantage de l'humanité, et qu'il a cru les en rapprocher en leur prêtant des faiblesses que l'épopée nationale des Français n'avait pu admettre sans les rendre indignes du grand rôle qu'elle leur prêtait.

Le naturel parfait du récit, le ton moitié sérieux, moitié enjoué qui ne cesse de régner, le facile courant du vers, la familiarité gracieuse du langage, tout contribue à répandre un charme indicible sur ce poème, nullement burlesque, comme on l'a qualifié souvent. Pour qui désire connaître à fond l'idiôme charmant des Toscans, le *Morgante* est plus

instructif encore que les comédies du Lasca et de Firenzuola.

Toutefois, en faisant abstraction un instant de cet atticisme de langage et de cette perfection de la versification, qui place Pulci à une si grande distance des *improvisatori* presque contemporains, le poète a conservé scrupuleusement la forme de ces amuseurs publics : la division en chants, les prières au commencement et à la fin de chacun de ces chants, la structure de la strophe enfin. Il a même maintenu ou à peu près le caractère traditionnel des héros. Comment donc se fait-il que l'on se sente transporté dans une atmosphère complètement différente en lisant le *Morgante*, si ce n'est qu'une grande révolution a transformé les esprits et la société, et que, dans quelques années, on a vécu des siècles entiers ?

L'intervention de la personne du poète, inconnue à l'épopée nationale, presque inconsciente chez les cycliques, naïve chez le poète de foire, l'intervention de l'auteur est réfléchie, voulue chez l'homme de la Renaissance qui ne saurait oublier sa personnalité et ses opinions pour se laisser absorber par un sujet auquel il ne croit pas. Car il n'y croit pas à ce sujet qu'il orne et amplifie ; il invente avec intention et pour amuser ; ce n'est pas lui qui sera sa propre dupe ; ce n'est pas lui qui croira à un fonds historique dans ces légendes divertissantes. On a de la peine à comprendre que des critiques modernes aient trouvé Pulci « fidèle à la tradi- « tion et à l'esprit du moyen-âge dans le récit et le drame » (Ruth), moderne seulement dans ce que j'appellerai les *parabases* par lesquelles il intervient parfois pour exposer ses idées. Pulci, non-seulement ne croit pas aux faits qu'il raconte et qu'il invente ; il ne leur prête pas même la

moindre portée idéale; ils ne lui signifient absolument rien; il semble s'appliquer même à leur enlever la dernière idée générale qui pourrait leur être restée. La diffusion du christianisme! il s'agit bien de cela pour le commensal de Laurent: amourettes et soif d'aventures, voilà les motifs de ses chevaliers et de leurs exploits. Ne lui parlez pas de l'apostolat guerrier du grand empereur; entêtement et caprice, voilà les mobiles du bon Carlotto! Quant à répandre la vraie foi et à défendre l'Europe chrétienne contre l'Islam et la barbarie, ses preux n'y songent guère plus que leur chef, bien que, l'occasion se présentant, ils n'épargnent pas l'eau bénite à leurs ennemis vaincus. Sans doute, il est question parfois de religion, mais c'est pour la railler ou pour en répéter machinalement les formules et les pratiques. L'aimable payen, après avoir dévotement invoqué la protection divine,

Mandami solo un degli angeli tui
Che m'accompagni e rechimi a memoria
Una famosa, antica e degna storia,

n'a rien de plus pressé que de nous introduire dans un couvent de gros moines qui se précipitent avec tant de voracité sur les sangliers apportés par le bon Morgante

Che 'l cane sen doleva e 'l gatto
Che gli ossi rimanean troppo puliti.

La débauche des prélats et la scolastique des docteurs ne lui prêtent pas moins matière à rire que la gourmandise des frères; rien de plus amusant que les graves discours par lesquels Roland prépare ses néophytes en leur expliquant le mystère de la Trinité par la bougie qui est à la fois flamme, cire et mèche, ou le catéchisme qu'Olivier se

croit obligé d'enseigner à Méridiana avant de pouvoir chrétiennement monter dans son lit. La profession de foi de Margutte est digne de Pantagruel :

A dirtel' tosto
Io non credo più al nero ch' al azzurro
Ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto
. . . .
Ma sopra tutto nel buon vin ho fede
E credo che sià salvo chi gli crede.

Puis soudain le poète reprend son sérieux, et de profondes dissertations sur la prédestination, la liberté, l'origine du genre humain, le salut par le Christ, souvent aussi sur des questions d'astronomie et de mécanique céleste interrompent l'action au moment le plus dramatique; on dirait Krischna expliquant à Ardschouna, en face des armées prêtes à entrer en bataille, la nature de Dieu et les devoirs de l'homme. La pensée vraie du poète ne se trahit que rarement dans ce mélange de persiflage et de sérieux qui rend à merveille l'état des esprits éclairés de ce xv[e] siècle florentin où l'on semble s'attacher avec d'autant plus de ténacité aux formes de la religion que l'on se sent plus éloigné du fonds. Est-ce uniquement parce que les grands seigneurs croient à la nécessité d'une religion, et ne serait-ce pas plutôt l'habitude et la convention qui agissent sur cette société si polie? Au fond sans doute, le spirituel poète ainsi que le mystique Pic de la Mirandole, pensent comme le diable Astarotte :

Non debbe disperar mercede
Chi rettamente la sua leggi tiene :
La mente è quella che vi salva e danna,
Se la troppa ignoranzia non m'inganna;

ce qui ne l'empêche pas de s'agenouiller dévotement et de réciter son *pater :*

> Al comincio era il Verbo appresso a Dio,
> Ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo lui.

Aussi nous semble-t-il, contrairement à l'opinion reçue, que le poème n'est pas une simple satire contre le clergé; les deux genres, ainsi que Ranke le fait très-bien observer, le grave et le burlesque, n'étaient pas encore séparés et définis à l'époque de Pulci. La satire d'ailleurs si l'on peut appeler satire ce qui n'est que de l'enjouement, n'est pas exclusivement dirigée contre le clergé; les philologues querelleurs du temps ne sont pas plus épargnés de ces innocentes railleries que les prêtres : on porte par exemple un coup de bâton, aussitôt il se fait une *grande dispute* sur la nature de ce coup de bâton : *ma questo a giudicar vuol bon grammatico*. Dante lui-même est souvent travesti par la verve et l'*humour* de Pulci, qui cite à tout instant des mots ou des vers de Dante en les appliquant à des choses triviales :

> Tu sei 'l maestro di color che sanno

dit Morgante à Margutte pour vanter son art culinaire, en rappelant le mot de Dante sur Aristote. Ce ton enjoué, mais nullement acerbe et plein même de bonhomie, a trompé beaucoup de critiques sur la nature du poème. Schlosser et Schmidt, M. G. Paris lui-même, n'y ont vu qu'un long persiflage; le célèbre historien de Berlin n'est pas de leur avis, et nous ne pouvons mieux faire que de le laisser parler à notre place : « Le poème de Pulci exprime la situation morale de son temps. Les idées du christianisme chevaleresque n'avaient pas encore complétement disparu des âmes, mais elles ne les dominaient plus aussi

exclusivement qu'auparavant. Déjà, des tendances opposées s'étaient fait jour qui brisaient de tous côtés le vieux cercle d'idées dans la vie ainsi que dans la poésie.... L'ouvrage a donc aussi peu d'unité de ton, de sentiment et de pensée que d'action. Il y règne une sorte de chaos. Les éléments qui sont en lutte dans ce siècle se retrouvent dans le poème avec tous leurs contrastes. Pulci est un des hommes les plus spirituels et les plus doués qui aient jamais fait des vers, quoique son poème soit loin de la perfection. »

III.

On comprend que la ville des diplomates et des banquiers n'était pas l'endroit le plus propice à la culture de la poésie chevaleresque; quand un Florentin s'empare de ces sujets qui semblent appartenir par héritage aux vaillants Lombards et aux fiers Romagnols (1), il les travestit comme Pulci s'il ne rimaille comme l'Altissimo. La cour brillante d'Hercule de Ferrare devait mieux inspirer le poète qui prenait la chevalerie au sérieux et qui entreprit de donner à l'Italie moderne un poème épique virgilien. Bojardo, homme de cour distingué, chevalier élégant, vaillant et dévoué, en même temps helléniste remarquable et grand admirateur des anciens, traducteur de Lucien et de Xéno-

1. Les détails circonstanciés sur les localités de Lombardie et des Romagnes, la rareté des allusions aux noms et choses de Toscane, prouvent, ce semble, que les *Reali* ne sont pas d'origine toscane, comme on a voulu le prétendre.

phon, et qui connaissait son Virgile et son Lucain mieux qu'aucun de ses contemporains, se proposa de traiter, avec toute la dignité épique qu'il méritait, le grand acte de la défense et de la diffusion du christianisme par Charlemagne et ses preux. Cependant les traditions carolingiennes ne lui suffirent pas; il voulut joindre au motif religieux et au motif chevaleresque du sujet un troisième que la forme française de la légende de Charles ne connaissait pas et que la forme florentine avait profané à ses yeux, le motif de l'amour.

C'est dans le cycle breton bien familier à l'Italie depuis deux cents ans, puisque Dante en suppose chez son lecteur la connaissance familière (1), c'est dans le cycle d'Artur qu'il trouvait ce motif :

Fu gloriosa Bertagna la grande
Una stagion per l'arme e per l'*amore*.
. . . .
Carlo in Francia poi tenea gran corte
Ma a quella prima non fu simigliante,
. . . .
Perchè tenne ad amor chiuse le porte
E sol si diede alle battaglie sante,
Non fù di quel valore o quella stima
Che fù quell altra ch' io contava in prima;
Però che amore e quel che da la gloria
E che fa l'uomo degno ed onorato;
Amore è quel che dona la vittoria,
E dona ardire al cavalier armato.

Il n'hésita donc pas à joindre les traditions du cycle d'Artur à celles de Charlemagne; il fit plus, cet amour

1. Voy. entre beaucoup d'autres : *Inferno*, V, 131, etc., et XXXII, 61.

auquel il donna une place devint bientôt le sujet principal et comme le centre de son poème, et il osa, pour le relever, donner cette passion à son héros lui-même, à Roland :

> Che per amor d'Angelica la bella
> Fece prodezze e maraviglie tante,

mais que la légende avait toujours représenté comme supérieur à cette « faiblesse. » C'est cependant l'idée plutôt que les faits du cycle breton qu'il adopte. A ses yeux, il manquait à ce cycle un grand fonds historique, comme il manquait le sentiment élevé, pur et délicat de l'amour au cycle carolingien; il conserva donc les cadres de celui-ci et entreprit de raconter l'esprit de l'autre en y ajoutant :

> Il pregio e 'l grand' onore
> Che donan l'armi giunte con amore.

Il y ajoute aussi, sinon l'esprit, du moins les souvenirs de l'antiquité, non plus comme des emprunts étrangers, mais comme parties intégrantes de son poème où l'histoire d'Alexandre et de Darius, celle d'Ulysse et de Polyphème, se retrouvent tout naturellement et comme connues de tous quoique profondément modifiées par ce rêveur qui leur prête je ne sais quoi de romantique et de chevaleresque. C'est cependant dans la forme de l'ensemble, dans la composition, dans l'illustration de la maison d'Este qui rappelle celle de la maison des Jules par Virgile, dans l'intention réfléchie avec laquelle le merveilleux y est introduit, qu'il faut surtout chercher l'influence de l'antiquité sur Bojardo : c'est là ce qui fait de lui le père de tous les poètes épiques de cabinet qui, depuis le Tasse jusqu'à Voltaire, depuis Alamanni jusqu'à M. Viennet, ont tenté l'épopée systématique et personnelle.

On ne saurait nier que Bojardo ne fût vivement pénétré de la beauté et de la dignité de son sujet, qu'idéaliste et rèveur, il crût à la réalité de cette chevalerie dont il voyait encore les formes extérieures à la cour de son ami et maître et qu'il croyait voir renaître; on ne saurait douter que l'invasion des Turcs qui épouvanta l'Europe chrétienne au moment où le poète atteignait l'âge de vingt ans, n'eût laissé une profonde et durable impression dans son esprit et qu'il n'eût embrassé avec ardeur l'idée d'une nouvelle croisade prêchée alors par Énée-Silvie, devenu Pie II; cependant la sincérité et l'ardeur de conviction religieuse pas plus que la délicatesse du point d'honneur chevaleresque qui distinguent Bojardo du Pulci et de l'Arioste, ne suffisent pour justifier l'enthousiasme presque lyrique de certains historiens littéraires pour le Ferrarais dont le poème un peu pédant et infiniment trop prolongé ne laisse pas que d'être légèrement monotone. On sent partout l'âme noble, enthousiaste et idéaliste de l'auteur, son individualité sympathique et aimable, mais on n'y découvre guère la puissance créatrice du vrai poète ni la verve spontanée de l'improvisateur (1).

Cela cependant est affaire de goût et d'appréciation; ce qui est plus important pour nous ici, c'est la transformation qu'a subie la légende sous la main de Bojardo. Nous avons parlé de celle qu'en a éprouvée

1. On comprend encore la partialité de M. Val. Schmidt pour Bojardo qui est comme le type idéal que révèrent les romantiques allemands; il est fort naturel aussi que M. Panizzi, l'éditeur, j'allais dire l'inventeur de l'*Orlando innamorato*, professe une admiration si illimitée, mais je ne m'explique guère le singulier engouement de Ranke pour ce poème, si ce n'est que son peu de goût pour Berni l'a prévenu en faveur de sa victime.

le caractère général, mais les principaux personnages, eux aussi, ne sont plus ceux de l'épopée française ni ceux du poème mixte que nous devons à Pulci, ils sont plus délicats que les premiers, plus graves que les seconds. Les héros de la *Chanson de Roland* ressemblent à d'immenses cartons de fresques, ceux du *Morgante* rappellent les spirituelles illustrations de Rabelais par Gustave Doré; les héros de Bojardo sont corrects de dessin, assez finement nuancés, achevés dans les détails, légèrement idéalisés, mais ils manquent un peu de vigueur : on voudrait parfois un crayon plus hardi. Evidemment ce sont les élégants cavaliers de la cour de Ferrare qui ont posé devant le poète, tous ces tournois brillants, ces fêtes et ces joûtes devant de belles princesses, ces riches cavalcades, lui ont fait illusion; il y voit la renaissance de la vraie chevalerie; l'âge d'or des preux paladins retourne à ses yeux :

> Così nel tempo che virtù fioria
> Negli antichi signori e cavalieri,
> Con noi stava allegrezza e cortesia,
> E poi fuggirno per strani sentieri
> Si ch' un gran tempo smarrirno la via,
> Nè di più ritornar fenno pensieri.
> Ora è il mal vento e quel verno compito
> E torna il mondo di virtù fiorito.

C'est donc ce monde-là qu'il peint en l'idéalisant, ce sont les idées et mobiles de ce monde qu'il prête à ses héros; la galanterie prendra la place du patriotisme et les sentiments gagneront en délicatesse ce qu'ils perdent en intensité; les coups d'épée auront de la grâce et les cuirasses de fer se couvriront de dorures : en un mot, ses héros sont civilisés, c'est-à-dire, leurs caractères sont nuancés.

La *caractéristique*, — je m'empare volontiers de ce germanisme qui commence à se naturaliser en français — la caractéristique, quoi qu'en dise M. Ruth, qui la considère comme le côté faible de Bojardo, est à notre avis ce qu'il y a de plus remarquable dans l'*Orlando innamorato*, qui n'a pas plus de composition que les autres poèmes romantiques faits pour être débités par fragments et à de longs intervalles, qui d'ailleurs est inachevé, et dont le vers est souvent heurté, le langage peu harmonieux, le personnel trop nombreux, l'enchaînement des aventures forcé, les descriptions longues et fatigantes, les incidents multipliés outre mesure et souvent languissants, le merveilleux enfin sans raison d'être et tout extérieur. C'est d'ailleurs dans la nature des caractères que l'on distingue le plus visiblement l'influence du milieu et de l'époque sur la tradition. N'est-ce pas un lansquenet du XV[e] siècle que ce brave Rodomont qui se bat comme un zouave et s'occupe aussi peu qu'un zouave des dogmes et de Dieu, pourvu qu'il observe la consigne? Le fidèle Brandimante qui peint l'amitié en paroles si éloquentes et si bien choisies n'a-t-il pas lu l'*Iphigénie* d'Euripide ? Et le charmant caractère d'Astolfo, brave, quoiqu'un peu moins vaillant que le premier paladin, bon, mais d'une dignité douteuse, un peu fat, souvent même vantard, toujours habile à présenter une action sous le meilleur jour, n'est-ce pas un caractère que l'épopée aurait répudié ? Elle n'aurait pas davantage admis les sentiments généreux prêtés aux Sarrazins que Bojardo traite plutôt en hommes violents qu'en monstres de méchanceté, témoin ce Ferraù, sorte d'Othello fougueux, ne se connaissant pas dans le délire de sa colère de vengeance, mais désarmé et attendri dès que son adversaire a succombé. Les nuances entre les

chevaliers étaient presque inconnues à la tradition nationale ; ici quelle différence entre la figure fine et distinguée de Rinaldo, qui rappelle le Diomède de l'*Iliade* bien plus que le terrible Renaud de Montauban, et le bon Roland, si brave, si loyal, si simple, vrai miroir de chevalerie, courtois envers les dames, dévoué à son souverain, fervent dans sa foi, humain, cependant, et se laissant facilement troubler dans son chaste amour pour Angélique par les beaux yeux d'Origille. Quant à Charles lui-même, il est devenu une sorte de vieux sultan, capricieux et faible, crédule et colère, jouet de tous les favoris, peu intelligent et peu soucieux des saints devoirs de son rang : Dante, en revenant au xve siècle aurait fait ce portrait de Frédéric III, l'empereur fainéant, qui, bien plus que Rodolphe et *Alberto Tedesco*, avait souffert :

Per cupidigia di costà distretto
Che 'l giardin dell'imperio sia diserto.

Ce qui est plus caractéristique encore dans l'œuvre de Bojardo que la nature de ses chevaliers, c'est le rôle important des femmes, à peine nommées dans la légende française, fraîchement et naïvement sensuelles dans les *Reali*, piquantes coquettes ou solides viragos dans le *Morgante*. Dans l'*Orlando* elles ont toute la grâce et la supériorité des beautés de la Renaissance italienne. Est-ce l'irrésistible Antonia Caprara, est-ce la belle Hippolyte d'Este, ou la muse de Pulci, l'intelligente Lucrezia Tornabuoni, la mère de Laurent, qui a posé pour le portrait de la divine Fiordalisa ? On le dirait presque ; mais on peut affirmer que le poète qui a peint la grâce juvénile et la *robustezza* pleine de fraîcheur de la belle Bradamante, avait

lu son Homère et avait l'imagination remplie de l'image chaste et virile d'Artémis la chasseresse; et qu'en créant la violente et passionnée Marfise, qui menace de brûler le Paradis, il se souvenait de Circé, la magicienne, dont le nom, légèrement modifié, reparaît ailleurs encore dans l'*Orlando*.

Le mérite littéraire est hors de cause ici où il s'agit d'une étude historique; mais même à ce point de vue historique, la tentative de Bojardo d'allier la poésie payenne et la poésie chrétienne, la forme de l'épopée grecque et les faits de l'âge héroïque des Francs, est un fait curieux et caractéristique; c'est aussi un mérite qu'il faut revendiquer pour lui, puisque depuis trop longtemps on l'attribue au Tasse. Et pourtant la popularité de son poème devait être éphémère, comme ce moment de la chevalerie factice de Ferrare fut fugitif. La belle illusion du poète, qui avait cru voir renaître l'âge d'or de l'héroïsme chrétien, ne se réalisa point : déjà jusque dans ce royaume fantastique qu'il avait créé pénètrent les cris de douleur de l'Italie :

S'intende Italia di lamenti piena.

De plus en plus l'orage approche et la plume échappe au poète brutalement réveillé dans son rêve volontaire; bientôt après, quand l'avant-garde du barbare qui porte le nom et siège sur le trône du grand empereur français, traverse les Alpes, Bojardo expire, pareil à Agricola, emportant avec lui les derniers et lointains souvenirs d'un âge irrévocablement évanoui : *felix non vitæ tantum claritate, sed etiam opportunitate mortis.*

IV.

C'est à ce moment, quand Florence elle-même subit une éphémère révolution de puritanisme républicain et religieux, à la veille de perdre son indépendance politique, que l'esprit de la ville de Cosme et de Laurent, de Boccace et de Pulci, commence à se répandre dans l'Italie et à la dominer tout entière. Laurent le Magnifique, l'arbitre de la Péninsule pendant sa vie, le modèle et l'idéal de son âge, Laurent qui avait élevé le plaisir à la hauteur d'un art, qui avait fait de la philosophie un noble passe-temps de grand seigneur, et qui avait émoussé toutes les épées italiennes pour les convertir en belles armes de théâtre, Laurent mort dominait plus encore les esprits que vivant il n'avait dominé les volontés. L'esprit médicéen va abriter sous la tiare elle-même son dilettantisme sceptique et élégant; et devant le trône où se sont assis Grégoire VII et Boniface VIII, on représentera la comédie de Machiavel où l'antiquité et le monde moderne se tendent la main, par-dessus l'abîme du moyen-âge considéré comme non avenu.

L'esprit de système et de secrètes antipathies nationales ont identifié ce génie florentin de la Renaissance avec le génie de l'Italie même; et hardiment on a qualifié saint François et Dante, Giotto et le Tasse, de pures et ferventes natures du Nord, égarées, on ne sait trop comment, dans le Midi sceptique et sensualiste. C'est là une profonde erreur. Avant le triomphe définitif de la Renaissance, le sensua-

lisme sceptique n'apparaît en Italie qu'à Florence seule; et l'esprit de Pulci est complètement étranger à ses contemporains de Ferrare et de Naples. Il ne gagne le reste de l'Italie qu'à la fin du xve siècle, et n'y trouve d'abord qu'une expression maladroite et lourde dans le *Mambriano* de Cieco. Là où le Florentin sourit, le Mantouan se tient les côtes; les équivoques de Pulci deviennent des obscénités chez Cieco, l'ironie dégénère en grossièreté, le gracieux laisser-aller du style toscan se traduit en négligence incorrecte et choquante. Tout vestige de tradition historique enfin commence à disparaître.

Cependant l'Italie ne va pas sans fruit à l'école de Florence; et bientôt Arioste, Domenichi, Berni, surpasseront leurs maîtres dans l'art de l'enjouement spirituel et du langage coulant. Les deux derniers, on peut le dire, ne font que traduire en florentin le ferrarais de Bojardo. Berni surtout, dans son *rifacimento* du poème de Bojardo, semble s'être appliqué à mettre en tout son jour le contraste entre le goût moderne et le goût du siècle passé. L'inspiration et l'originalité disparaissent pour faire place à une élégance un peu dépourvue de caractère. La pensée de Bojardo, bien qu'elle ne fût plus tout à fait spontanée comme celle du moyen âge, avait encore eu sa source dans la conviction et dans l'intuition, celle de Berni est un art de convention, où la réflexion et l'abstraction enlèvent tout relief aux personnages, aux actions, au style. Les moindres idées de l'original y sont amplifiées, toutes les situations développées; des images admises et de tradition remplacent les comparaisons inspirées par la vue personnelle des choses; les caractères perdent leur individualité et tous les héros se ressemblent; l'idée chrétienne enfin disparait complète-

ment pour faire place aux *concetti* et proverbes toscans [1].

C'est dans l'Arioste que la Renaissance, victorieuse et jouissant de sa victoire, a trouvé sa plus complète expression. L'*Orlando furioso* est à la fois la raillerie impitoyable du vainqueur contre le vaincu, et le miroir de la vie nouvelle qui vient de commencer. Pulci, en partie, appartient encore au passé et exprime à merveille le dualisme de son époque, partagée entre la tradition et l'esprit nouveau. Dans l'Arioste, cet esprit nouveau règne seul, adulte et dans tout son épanouissement. La civilisation italienne a deux traits saillants, et comme contradictoires : le doute et l'esprit d'examen dans les choses du présent et du passé immédiat; l'idolâtrie aveugle du passé éloigné, de l'antiquité. Le moyen âge dont Arioste prend le sujet, disparaît complètement sous sa main. Il l'a examiné de près et son auréole s'est évanouie. Comme Pulci se moque du clergé qu'il voit de près, l'Arioste rit de l'idéal chevaleresque auquel il ne veut pas croire, parce qu'il n'en trouve plus trace chez les chevaliers élégants et corrompus de Ferrare [2]. Les vassaux fidèles, dévoués, loyaux, font place ou à des gentilshommes galants du temps, semblables au *Cortegiano* de Castiglione, ou à des figures de l'antiquité qui s'accusent avec les contours arrêtés que la poésie latine leur a donnés. L'antiquité, en effet, avait repris vie dans l'Italie du XVIe siècle : partout les académies l'avaient

1. Ce que nous avons dit de Berni n'est qu'un résumé très-incomplet des belles et fines pages de Ranke sur ce poète. On ne saurait mieux caractériser un phénomène littéraire qu'il ne l'a fait. Le côté littéraire, cependant, et même le côté historique général ne nous touchent pas ici où nous ne parlons que des destinées d'une légende spéciale : nous avons donc dû nous borner à ces quelques mots.

2. Voy. plus bas l'étude sur le théâtre de l'Arioste.

popularisée et on représentait sur les théâtres des pièces de Térence, à côté des pièces de Machiavel et de l'Arioste. Bojardo, lui aussi, avait été nourri des anciens, plus même que son illustre continuateur, mais l'atmosphère qu'il respirait ne l'était pas autant que celle du temps de l'Arioste, et par une disposition de son esprit que favorisait le ton de la cour où il vivait, il s'était sans efforts reporté au moyen âge, si bien que ses figures, empruntées à l'antiquité, prennent elles-mêmes je ne sais quelle couleur fantastique et romanesque. L'antiquité l'obsède bien un peu, mais il ne lui donne qu'une place secondaire dans son royaume qu'elle orne et meuble, mais qu'elle ne peuple pas comme celui de l'Arioste, où les figures de l'antiquité sont acteurs, se mêlent familièrement parmi les chevaliers de Charlemagne et ont leur part dans l'intrigue du poème.

Jamais l'Arioste ne daigne fixer ses regards sur le moyen âge, qui est à ses yeux une longue duperie dont les grands sentiments et les idées pompeuses ne lui imposent pas plus que les superstitions et le merveilleux. La délicatesse du point d'honneur, la fidélité à la foi jurée, la ferveur mystique, le respect de la femme, la chasteté, tout s'évanouit à ses yeux en même temps que les préjugés, la barbarie et l'ignorance. Ses héros manquent même de courage moral et physique : on dirait qu'ils ont fait leurs armes dans ces guerres de condottieri du xv[e] siècle, où jamais on ne versa une goutte de sang : ils sont invulnérables, ils ont des armes protectrices ou invincibles : leur héroïsme ne leur revient pas cher et ils ne font pas grands frais d'intelligence, de courage, de force, toutes vertus qui constituent le héros de l'antiquité, comme celui du moyen âge. Poursuivent-ils au moins quelque but élevé, ces chevaliers de

l'Arioste qui ignorent toute lutte entre la passion et le devoir ? Sont-ils poussés par la noble soif de la gloire à défaut de l'ardeur de la foi ? La femme exerce-t-elle sur eux son influence qui purifie et ennoblit ? Rien de tout cela; Roland abandonne son oncle et suzerain au moment du danger le plus pressant pour courir après Angélique, et Roger se moque des Ecossais qui reprochent à une jeune fille de manquer de chasteté, péché bien véniel aux yeux de l'Italien. Non-seulement l'amour chaste n'existe pas, mais l'amour naïf lui-même a disparu : l'amour, dans l'*Orlando*, est toujours et sans exception du dérèglement, de la licence, une passion purement sensuelle et où le sensualisme a conscience de lui-même; les femmes, la plupart du temps, sont ou corrompues et légères, ou des viragos grossières : je n'en fait point un reproche au poète, qu'on le remarque bien; mais je ne puis pas ne pas constater des faits qui sont caractéristiques d'une certaine époque de l'histoire.

L'Arioste est-il au moins un des apôtres de l'Evangile mondain qui enthousiasmait en ce moment la France et l'Allemagne, comme trente ans auparavant il avait inspiré une ferveur presque religieuse aux Italiens ? L'Arioste prêche-t-il la philosophie platonicienne ? Oh ! non, ce sont les belles formes de l'antiquité qui l'ont séduit, ce n'est point l'esprit ancien; l'artiste s'est nourri de celles-là, l'homme ne s'est point pénétré de celui-ci. Lutte-t-il au moins pour la liberté de la pensée ? Attaque-t-il l'Église, dont le corps inanimé pèse encore sur l'Italie ? Il s'en gardera bien : il se moquera de l'Église militante que conduisit Charlemagne — elle est morte, elle ne peut plus lui nuire, — mais il respectera l'Église hiérarchique qui peut lui ôter le

pain de la bouche. La satire, il se la permettra dans ses épîtres intimes; il ne la risquera pas dans ses chants lus à la cour et devant haute et nombreuse assemblée; si parfois il la glisse dans sa comédie, ce n'est le plus souvent qu'en la généralisant et en lui ôtant ainsi le dard.

L'Arioste ne se contente pas d'introduire l'antiquité dans son vaste poème, en le transformant toujours et en lui donnant le cachet de son génie individuel; il y donne une place aussi aux personnages et aux événements modernes. Non-seulement généraux et princes de sa connaissance, faits aussi et choses de son siècle figurent à tout instant dans le récit, où l'artillerie, les cartes géographiques, la boussole, les cabinets de ministres, se trouvent à côté des merveilles et des féeries d'une imagination inépuisable. Mais ce que l'on retrouve surtout dans ce poème unique c'est la vie de cour de l'Italie du XVIe siècle : les fêtes, les tournois, les plaisirs, la pompe, la vanité, la volupté, les merveilles de l'art, la galanterie, et tout le débordement de sensualisme qui signale ces premières années du triomphe définitif de la Renaissance, montant au trône pontifical avec Léon X : tout cela est fixé à jamais dans l'inimitable poème du Ferrarais.

Ce n'est pas ici le lieu d'apprécier la valeur littéraire de cet étrange poème, dont le courant magique entraîne le lecteur, comme un vaste fleuve entraîne la nacelle; ce n'est pas le lieu de montrer tout l'art qu'il y a sous cette apparente facilité, ni de défendre le poète contre le reproche accrédité d'avoir commis des plagiats, lui qui a su faire sien tout ce qu'il a touché, qui a su donner de la vie à tous les matériaux inanimés qu'il a trouvés sur son chemin, qui, même en imitant, a toujours été lui-même.

Nous n'essaierons pas de persuader aux professeurs d'esthétique que l'Arioste fut un grand poète : ils nous présenteraient leur code littéraire, — c'est celui de Schlegel qui a pris la place de celui de Boileau et l'occupe encore, — ils nous démontreraient toutes les hérésies du pauvre Lodovico et toutes les *coglionerie*, comme le disait irrespectueusement son ingrat protecteur, le cardinal Hippolyte, de ce poème qui n'a ni plan, ni unité, ni idéal, ni couleur locale; nous aurions beau leur répondre que ces chants doivent être lus à haute voix par des voix italiennes, et accompagnés du geste italien; qu'un collier de perles n'est pas moins beau parce que chaque perle se peut détacher; nous aurions beau leur dire que le poète qui pénètre de poésie la réalité tout entière, a bien autant de droit à notre admiration que l'idéaliste qui cherche la poésie sous les étoiles, nous aurions beau leur dire que le magicien qui sait vous charmer à ce point doit bien être un peu poète : on ne nous comprendrait pas : pour sentir la beauté de l'Arioste, il faut être artiste, et on n'apprend à personne à être artiste, à un professeur d'esthétique moins qu'à personne.

Si l'on voulait donner à un Allemand qui ignorât l'*Orlando furioso*, une idée du charme étrange de ce poème inimitable, on n'aurait qu'à lui lire les vers uniques que Gœthe a mis dans la bouche d'Antonio dans son *Torquato Tasso;* si nous avions à persuader au Français récalcitrant qui hésitât devant une méchante traduction, nous le conduirions devant la grande toile de Paul Véronèse, qui remplit de sa lumière le salon carré tout entier. Si vous êtes choqué des brillants vêtements et des figures sceptiques ou voluptueuses qui s'étalent autour de cette table où s'est assis le fils du charpentier de Nazareth, si vous haussez les épaules à ces

palais gênois transportés à Cana et de ces petits noirs assis aux pieds des belles blondes de Venise au milieu de cette étrange Palestine; si vous trouvez l'expression de ces têtes peu évangéliques et que vous ne voyiez en tout cela qu'une monstrueuse profanation, vous pouvez être une âme pieuse et un parfait honnête homme, mais l'Arioste n'a point écrit pour vous. L'Arioste est le Paul Véronèse de la poésie : des sujets traditionnels lui ont servi de prétexte pour peindre le monde contemporain; l'idéal est peut-être absent de cette peinture, à moins que la vie elle-même ne soit cet idéal, mais la lumière, la couleur y ruissellent. Mille personnages s'y entrecroisent; de belles amphores, des statues antiques vous entourent, et entre deux colonnes de marbre blanc votre regard aperçoit une échappée riante sur une colline couronnée de pins francs majestueux. De beaux vêtements de soie et de velours, de grands yeux passionnés, des lèvres sensuelles et, dans un coin, la figure du peintre lui-même à la bouche ironique et au front dégarni prématurément : partout la vie qui coule à pleins bords. Qu'est-ce que l'idéal, d'ailleurs? Faut-il que ce soit toujours une pensée ou un sentiment moral? La sensation n'aurait-elle pas, elle aussi, son idéal? Et la sensation ainsi affinée, épurée par l'art qui lui ôte le matérialisme de la réalité, ne vaut-elle pas mille fois toutes les abstractions péniblement revêtues de figures poétiques? Est-ce que, indépendamment de tout sens, évident ou caché, il n'y a pas enfin une poésie des couleurs et des formes elles-mêmes, semblable à l'harmonie d'un vitrail d'église, ou pour me servir d'une comparaison moins poétique, mais plus juste encore, d'un beau châle des Indes?

Tout le poème de l'Arioste, dit-on, n'est qu'une longue

et élégante satire contre l'illusion enfin dissipée de la chevalerie d'autrefois. Soit; mais ces héros d'Arioste sont ce que sont les héros de tout vrai poète; ce sont les hommes de son temps. Sa chevalerie, ce sont les classes élevées sorties de la grande révolution de la Renaissance que Castiglione nous a peintes (1) et qui, si elles n'avaient eu l'art et la beauté, ressembleraient assez aux hautes classes du temps du Directoire. Le tort de tous ceux qui reprochent à l'Arioste d'avoir profané la sainteté de la tradition, est dans la prétention, nullement justifiée, d'imposer des lois et des idées immuables au génie poétique. Quand même l'Arioste n'aurait pas été le plus grand maître de style, le plus harmonieux des rimeurs, le plus spirituel des railleurs, le plus riche des peintres, le plus amusant des conteurs, il serait encore un des plus grands poètes qui aient jamais été, parce qu'il a rempli la plus haute tâche du poète en laissant au monde un tableau complet de la vie et de l'âme de son temps et de son pays. Homère lui-même n'a guère fait davantage.

Pourquoi, objectera-t-on, le poète s'empara-t-il d'un sujet qui s'était formé sous des inspirations toutes contraires? Il s'en empara en vertu de cette loi historique qui veut qu'un élément de civilisation ne soit définitivement abandonné qu'après avoir donné tout ce qu'il est susceptible de donner. La chevalerie avait créé, pour ainsi dire,

1. Nous ne saurions assez recommander un livre qui a paru en Allemagne, il y a peu d'années et qui devrait être traduit en français. C'est la *Civilisation de la Renaissance en Italie* par J. Burckhardt. — C'est un tableau complet de l'état politique, du mouvement scientifique, de l'éducation, de la littérature, des beaux-arts, de la société et de la religion à la fin du xv[e] siècle.

la tradition carlovingienne et s'y était comme incorporée avec ses idées féodales et chrétiennes. Depuis la première croisade on peut étudier sur ce document vivant et sans cesse changeant de la légende, la transformation et la lente décadence de la chevalerie. Il en survivait encore un dernier reflet dans la galanterie des grands seigneurs et des grandes dames du temps d'Arioste : tant qu'il y avait encore cet écho affaibli et lointain de ce qui avait été une réalité, le poète pouvait et devait l'exprimer dans la forme que cette réalité de jadis avait créée : la tradition de Charlemagne. Après la prise de Rome et la chute de Florence, ce dernier vestige de la chevalerie disparaît de la vie; et si, par hasard, on rencontre encore des hommes isolés qui sont assez peu de leur temps pour continuer à s'affubler du costume d'autrefois, on ne peut s'empêcher d'en sourire, ou de les prendre en pitié, comme on ferait d'un masque de mardi-gras ou d'un pauvre fou couronné de papier doré. En Italie ce sourire fut brutal. Comme le gamin qui suit en l'insultant le misérable halluciné, Folengo met le noble paladin sur le dos d'un âne en l'équipant des armes les plus ignobles, il lui jette de la boue, et lui arrache un à un les oripeaux dorés qui couvrent son pauvre corps amaigri (1).

Dieu merci, la chevalerie ne mourut pas ainsi dans les rues sales d'une petite ville d'Italie : il se trouva un

1. L'*Orlandino*, de Teofilo Folengo. C'est avec intention que nous ne parlons point du *Ricciardetto* de Fortiguerra qui appartient à une époque bien postérieure et où la tradition n'était plus vivante. On comprend aussi que nous ayons passé sous silence le *Rinaldo* du Tasse, l'*Orlando* de Dolce, les *Trionfi* de Ludovici et tant d'autres poèmes du cycle carolingien : il nous a suffi de suivre la transformation de la légende dans les poèmes de premier ordre qu'elle a inspirés.

génie, bon comme tous les génies, qui eut pitié du pauvre chevalier errant : il avait bien un peu partagé sa folie lui-même, et s'il ne pouvait s'empêcher de sourire en le voyant se démener si étrangement en plein jour moderne, il ne l'en plaignit pas moins d'être condamné à se réfugier dans les tristes plaines de la Manche et sur les âpres sentiers de la Sierra-Morena, de rencontrer même là les rayons indiscrets du jour moderne et de voir ce dernier asile de la foi et de la chevalerie envahi lui aussi des vagues toujours montantes de la médiocrité vulgaire à laquelle appartient l'avenir. Survivant lui-même d'un temps qui avait disparu, le guerrier de Lépante, après avoir écrit dans sa *Numance* la tragédie de la nationalité espagnole, étouffée par la morne et nivelante tyrannie de Philippe II, écrivit la tragédie du moyen-âge entier, ce pauvre halluciné entre les âges de l'histoire, qui rêva un idéal impossible, en se contentant d'une réalité cruelle, et, impuissant à découvrir la beauté du monde réel, s'était mis à la poursuite d'un monde abstrait ou imaginaire : mais Cervantes, à qui rien n'échappa, tout en affirmant partout les droits du monde nouveau qu'il sentait naître, voulut glorifier les nobles rêves du passé : et comment pouvait-il mieux le faire qu'en montrant la puissance qu'exerce encore, le respect qu'inspire, la sympathie que communique cette idée, même percée à jour et toute vieillie qu'elle est, l'idée du moyen âge, que pendant cinq siècles l'humanité avait incorporée et chantée dans la légende de Charlemagne, le fondateur et chef de la chevalerie :

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen.

POÉSIE DRAMATIQUE.

DE LA

COMÉDIE ITALIENNE.

I. DES CONDITIONS D'UNE SCÈNE NATIONALE.

I.

A quoi tient-il que le théâtre italien soit si peu connu à l'étranger et qu'en Italie même il soit presque tombé en oubli? Est-ce que le genre dramatique n'aurait pas été assez cultivé en Italie? mais les catalogues citent jusqu'à six mille comédies, et il serait facile d'énumérer les titres de quelques centaines de tragédies. Est-ce que le peuple italien n'a pas de goût pour les représentations théâtrales, pas de dispositions naturelles pour le drame? mais le théâtre a été de tout temps et est encore un passe-temps dont l'Italien ne sait presque pas se priver, et quiconque a assisté aux pièces improvisées que l'on voit partout encore dans la Péninsule n'ignore pas que le talent de la mise en scène y est aussi répandu que celui de la mimique et que le plus vulgaire des acteurs y a le don inné du jeu dramatique. Est-ce que les poètes et les écrivains de valeur ont dédaigné le théâtre? mais l'Arioste et le Tasse, Machiavel et Giordano Bruno, Ugo Foscolo et Monti, Alfieri et Gozzi, Manzoni et Niccolini ont écrit des comédies ou des tragédies dont quelques unes sont des chefs-d'œuvre de style. Les sujets

originaux manquaient-ils et était-on obligé d'emprunter aux anciens ou aux étrangers les héros et les événements dramatiques? mais la vie et l'histoire italiennes ont été de tout temps remplies d'intrigues comiques, de péripéties tragiques, et d'ailleurs la France n'a-t-elle pas eu un théâtre que le monde entier admire et qui s'est le plus souvent inspiré des sujets anciens?

Ce qui a amené l'infériorité du théâtre italien doit donc être cherché ailleurs et je ne crois pas me tromper en indiquant l'absence de nationalité constituée comme la cause de cette infériorité relative. La première condition, en effet, d'une littérature dramatique est d'être nationale : les mérites de style, de caractéristique, de composition, sont secondaires dans ce genre auprès de cette qualité indispensable. Lorsque l'on parle d'un théâtre grec ou français, espagnol ou anglais, tout le monde sent qu'il s'agit de scènes nationales; quand il est question du théâtre allemand ou italien, personne n'a présente à l'esprit une image nette et frappante. J'ai insisté à une autre occasion sur l'état politique et social qui a privé l'Italie d'une scène vraiment nationale (1), mais on me permettra d'y revenir ici.

En jetant un regard sur l'histoire des quatre nations qui ont eu une scène et plus spécialement une comédie nationales, un fait nous frappe tout d'abord : l'intensité de la vie publique chez ces peuples. La première des conditions, en effet, de la comédie, ce me semble, est la vie nationale. Tous les autres genres peuvent arriver à un certain degré

1. *Des conditions de la bonne comédie*, Paris, Durand, 1863, p. 49 et suiv.

de perfection par la théorie et par l'effort : la comédie est toujours le fruit spontané de la vie publique. Je ne voudrais pas être mal entendu cependant. L'habitude où nous sommes, depuis la Révolution française, de voir l'absence d'esprit public coïncider avec l'absence de liberté politique, ne doit pas nous faire confondre deux choses essentiellement différentes. L'esprit public, en effet, est tout autre chose que la liberté publique : la vie nationale n'est point la souveraineté du peuple. Il n'y avait point de liberté politique sous Louis XIV, mais il y avait esprit public ; c'est à dire les événements politiques n'étaient point étrangers à l'opinion, comme à d'autres époques, sous Louis XV, par exemple. Condé et Turenne n'étaient point des généraux inconnus au peuple, comme Soubise ou Noailles : c'étaient des héros populaires ; les guerres n'étaient point des luttes diplomatiques, comme celles de Richelieu : elles étaient des entreprises nationales. A tout ce qui se passait, la société, toute la société, prenait une part très-vive ; le pays, dans lequel il n'y avait point de partis, était une nation, et cette nation était avec Condé à Rocroy ; son cœur était aux bords du Rhin ou dans les plaines de la Belgique avec son roi et avec son armée. Les événements littéraires n'étaient pas moins présents à tous les esprits, les occupant, les passionnant ; ils parcouraient rapidement tous les rangs de la société, ils étaient des événements publics, nationaux ; car la société était à cette époque et est au fond encore aujourd'hui la nation. En effet, ce n'est point la population qui constitue une nation : c'est la partie pensante, cultivée de la population qui seule mérite ce titre, parce que seule elle forme l'opinion, parce que seule elle a conscience d'elle-même. Et qui dit nation dit individualité, c'est-à-dire

être conscient. Il y a dans cette intensité de vie commune un correctif pour l'absence de liberté politique : ce que les lois ne garantissent pas, les traditions et l'opinion le maintiennent; de sorte que la liberté théâtrale du temps de Molière nous semble presque incompréhensible aujourd'hui; et sous notre monarchie entourée de formes constitutionnelles, modérée par l'opinion, responsable et issue de la Révolution, des franchises comme celles du *Bourgeois gentilhomme* et des hardiesses comme celles de *Tartufe* sembleraient impossibles.

Une vie publique analogue à celle du temps de Molière existait en Angleterre et en Espagne à l'époque où Calderon et Shakespeare donnèrent au génie comique de leur pays sa plus haute expression; elle existait à un plus haut degré encore dans l'Athènes de Périclès. Tout ce qui se produisait et tout ce qui s'accomplissait était également propriété commune et action commune de la nation. La philosophie elle même ne lui était pas étrangère. Socrate n'était point un savant de cabinet comme Leibnitz; il participait au mouvement de son pays, et son pays tout entier participait à son activité. Et ce que je viens de dire de Socrate s'applique, à un degré moindre, il est vrai, à Pascal, et même à Descartes, à Bossuet et à Bacon. Tout ce qui composait la nation éclairée et cultivée était initié dans cette grave littérature qui ne vivait pas, comme de nos jours, à côté de la société, mais dans la société.

La liberté ne fut donc pas, dans le passé, la condition indispensable de la vie publique et nationale, et la forme du gouvernement même n'y était que d'une importance secondaire. Bien plus, il était indifférent que cette vie se manifestât au sein d'une infime minorité ou d'une grande fraction

de la population, pourvu que cette minorité constituât bien réellement la nation, ce qui était le cas avec la noblesse d'Espagne, par exemple, avec les *honnêtes gens* de France et avec les *gentlemen* d'Angleterre. Par contre, il était et il est absolument nécessaire, pour que cette vie nationale et publique existe, que le gouvernement soit populaire, représente cette nation d'élite, s'identifie avec elle au point de devenir complètement solidaire avec elle. C'est cette solidarité entre gouvernement et peuple qui me semble une deuxième condition essentielle pour le développement du théâtre en général et de la comédie en particulier. 2°

Cette solidarité ne peut-elle exister qu'avec un gouvernement populaire, exerçé ou contrôlé par le peuple? De nos jours et dans nos pays, cela me paraît incontestable; mais, dans des contrées moins avancées en civilisation, telles que la Russie, par exemple, cette incarnation de la nation dans son gouvernement existe sans l'ombre de liberté politique. Il en fut de même à l'origine des temps modernes. Autant et plus que l'Athénien du Ve siècle, l'Anglais, l'Espagnol et le Français du XVIIe siècle vivaient dans leur gouvernement. En face de Périclès, il y avait encore un parti récalcitrant; tout le monde n'approuvait pas la politique de Cléon; quelques-uns allaient jusqu'à séparer leur cause de celle de la patrie. Rien de pareil dans les grandes époques de l'Angleterre, de l'Espagne et de la France. Ici, il n'y avait point de factions, et comme Louis XIV pouvait dire, sans crainte d'être contredit : « *L'État, c'est moi!* » la reine Élisabeth aurait pu dire, sans avoir à redouter aucun démenti : « *Je suis l'Angleterre!* » Philippe II : « *Je suis l'Espagne!* » — Voilà la vraie source de cette intensité de vie nationale qui nous frappe à ces

époques d'absolutisme monarchique, et qui les place à côté de la démocratie athénienne en dépit de toutes les diversités accidentelles ; voilà pourquoi on se sentait avec orgueil Français, Anglais ou Espagnol, dans les conditions politiques où l'on ne se sentirait aujourd'hui qu'asservi et dégradé.

Mais ces conditions, si importantes qu'elles soient, ne suffiraient pas pour préparer convenablement le terrain du théâtre national, si elles ne se rencontraient à de certains moments historiques, si elles n'étaient le résultat de certains faits préalables. Une chose m'a toujours frappé dans l'histoire littéraire de tous les peuples, et je ne puis me résoudre à n'y voir que l'effet du hasard : les grandes époques dramatiques ne semblent se produire qu'au moment où un peuple vient de parcourir victorieusement une phase dangereuse de son existence, où de grandes épreuves ont été subies grâce à de grands et courageux efforts, où la nation est sortie triomphante d'une lutte de vie et de mort, et où ce combat vient de lui donner conscience non-seulement de sa force et de sa grandeur, mais encore de son existence même. En un mot, le sentiment national, indispensable à un grand développement littéraire, est toujours le résultat d'une grande crise, la conséquence d'une période de luttes héroïques contre des éléments contraires au génie de la patrie.

Qu'avait été Athènes avant la guerre des Perses ? Un petit municipe qu'on n'aurait eu garde de comparer à la ville de Cadmus et d'Œdipe, dominant les douze cités de la Béotie, ou à l'antique Argos, berceau de tant de héros. Mais, en dedans de son enceinte, ce petit peuple était comme en travail d'enfantement. Les éléments monar-

chiques, aristocratiques, démocratiques, en présence les uns des autres, sont dans une fermentation menaçante; les idées, les intérêts, les ambitions nouvelles et les autorités traditionnelles se combattent opiniâtrement. Mais dès que l'œuvre de Solon est mûrie par cinquante années d'épreuves et de luttes, dès qu'elle est sauvée ou plutôt dès qu'elle est gagnée comme prix et fruit à la fois de tant d'efforts, à peine ce petit peuple a-t-il atteint, dans sa petite sphère, à la solution des plus grandes questions que la politique de tous les temps puisse se proposer; à peine a-t-il réussi à concilier, sur son théâtre restreint, les principes les plus graves de la société humaine, que soudain il devient l'avant-garde, le sauveur de la patrie commune. Cette idée même de la patrie commune, on peut dire qu'il la met au monde. Thèbes ne voit encore rien de honteux à se soumettre sans coup férir, à s'allier même au barbare envahisseur. Sparte et Corinthe trouvent tout naturel d'abandonner l'Hellade à l'ennemi commun; mais en ce moment suprême, l'âme de la Grèce naquit, et c'est le sein d'Athènes qui l'enfanta. Victorieuse à Marathon, à Salamine, à Mycale, à l'Eurymedon, Athènes devient le bras droit de la Grèce : elle a prouvé déjà qu'elle en est le cœur; elle ne tardera pas de montrer qu'elle en est aussi le cerveau. L'essor est général, incalculable, et la liberté intérieure va grandissant avec cet essor. C'est le lendemain de Salamine qu'Aristide pose la dernière pierre à l'édifice de Solon. La puissance suit le dévouement héroïque et la liberté : la petite ville devient la souveraine des mers, la tête d'une puissante ligue, la trésorière, bientôt la maîtresse de cent alliés; elle dicte ses lois à l'Hellade; peu d'années encore, et elle rivalisera avec l'antique Sparte, l'aînée des sœurs doriennes, tout à

l'heure encore pleine de mépris pour cette race efféminée des Ioniens. Athènes avait joué son tout, et elle avait gagné; elle avait été sur le point de périr, et elle était sortie triomphante de la lutte. De petite ville, elle était devenue grand État, et son développement intérieur avait correspondu à son agrandissement extérieur. Au milieu des tempêtes, elle avait mis la dernière main au vaisseau sur lequel elle était montée, et ce vaisseau s'était éprouvé dans les tempêtes : la constitution démocratique avait fait ses preuves avant même qu'elle fût complètement achevée. On comprend le sentiment d'orgueil qui dut animer cette nation, orgueil mêlé de cette religieuse reconnaissance, de cette émotion bienfaisante que produit un danger heureusement traversé.

C'est cette disposition des esprits qui est au fond du développement dramatique d'Athènes. Ce qui venait de se passer avait centuplé les forces créatrices de la nation, et, fécondé par ce travail, le sol allait produire les fruits les plus divers et les plus beaux que le soleil ait vu mûrir dans sa course.

Rappellerai-je les circonstances analogues de l'histoire d'Angleterre et d'Espagne? la lutte sanglante, séculaire, dans le premier de ces pays, entre la royauté et la noblesse? la Rose rouge et la Rose blanche? Ces mille épreuves traversées, les nombreux efforts tentés par la nation pour arriver à un état social et politique conforme à son génie? tant d'éléments hostiles enfin conciliés par une dynastie populaire? la religion nationale victorieusement établie et personnifiée dans le souverain? le moyen-âge vaincu et l'aurore du temps moderne? et, après les luttes intestines, après la conclusion de ce long travail intérieur, les périls du dehors, qui mettent en jeu la liberté, la puis-

sance, la religion, l'existence nationale elle-même ? Faut-il rappeler la victoire sur l'Armada, où le pays, en trouvant son salut, acquiert sa grandeur nouvelle? la puissance maritime fondée? l'empire colonial naissant? Qu'importe que ce soit la race germaine et non la race grecque? Qu'importe que la société soit aristocratique au lieu d'être démocratique? que le gouvernement soit une monarchie absolue au lieu d'une république? La journée qui vit détruire l'Armada fut pour William Shakespeare ce que la journée de Salamine fut pour Sophocle : l'heure providentielle où, par un mystère impénétrable, le génie de la nation s'incarna en eux, où ils s'identifièrent avec ce génie : l'heure de naissance du théâtre national.

Un travail semblable avait eu lieu en Espagne pendant le XVI[e] siècle. Ici, la dissemblance est plus grande encore en apparence : c'est sur la ruine de toute liberté, sur la négation de toute indépendance que s'élève l'édifice nouveau. Mais peu nous importe ici le but vers lequel pourra tendre le génie d'un peuple : il ne s'agit pas de l'objet de sa volonté, mais de la réalisation de cette volonté. Ce n'est pas le moment de la liberté naissante que j'ai indiqué comme l'heure propice au théâtre : ce que j'ai désigné ainsi, c'est l'instant suprême où une nation, en s'affirmant elle-même, arrive à donner une expression complète à son génie propre, quel qu'il soit; et peut-on douter que l'Espagne soit arrivée à ce résultat? La Péninsule tout entière réunie dans une seule main : les royaumes de Portugal et d'Aragon, de Léon et de Castille, de Valence et de Murcie, faisant place au royaume des Espagnes; le dernier vestige de la domination mauresque effacé; le dernier mouvement d'indépendance provinciale étouffé à Sarragosse;

les dernières oppositions contre la religion romaine extirpées, — ne sont-ce pas là des résultats qui peuvent exalter une nation orgueilleuse? Et cette Espagne ainsi centralisée, étendant sa main victorieuse sur le Nouveau-Monde et lui imposant sa civilisation sombre et sévère, envoie en même temps ses armées et sa noblesse porter la gloire du nom espagnol en France, en Italie et en Allemagne. Les noms du grand capitaine Gonzalve de Cordoue, de Fernand Cortez, de don Juan d'Autriche, du duc d'Albe, sont prononcés par l'Europe entière avec un mélange de crainte et d'admiration. Les victoires de Barletta, de Gravelines, de Saint-Quentin, viennent de porter au plus haut point le lustre des armes espagnoles, rayonnant déjà de l'éclat merveilleux des contrées fabuleuses qu'elles ont soumises. Bientôt l'Inquisition, victorieuse et toute puissante en dedans, se fait, au dehors, le champion de l'idée à laquelle elle s'est vouée; elle renouvelle le moyen-âge et les croisades en plein XVI[e] siècle, et, à Lépante, c'est la chrétienté entière qui triomphe par la main de l'Espagne.

C'est au lendemain de cette victoire que naît le théâtre espagnol, et nulle part peut-être, pas même à Athènes, l'étroite connexion de la littérature dramatique et de la vie nationale n'est plus frappante qu'en Espagne. Pas un de ses poètes qui ne se soit dévoué à l'une ou à l'autre des deux causes qui enthousiasment et animent toute l'Espagne : la gloire guerrière ou la religion. La plupart d'entre eux, Calderon, Moreto, Lope de Vega, après avoir servi la patrie les armes à la main, comme Cervantes; après avoir, comme lui, doté la scène de Madrid de chefs-d'œuvre impérissables, se renferment dans le silence du

cloître pour servir leur Dieu. On ne saurait, je le répète, trouver une époque ou un peuple, dans l'histoire, qui ait réuni plus d'éléments d'une forte vie nationale. Que cette civilisation nous soit étrangère, qu'elle soit antipathique même à quelques-uns d'entre nous, je le comprends ; mais je ne puis m'empêcher d'admirer l'intensité de cette vie, la concentration de toutes les forces dans un seul point, le concours de tant d'hommes et de tant d'éléments ; je ne puis m'empêcher d'admirer cette civilisation si complète, dont Cervantes nous a laissé le tableau inimitable dans son roman immortel.

Il m'est permis de passer plus rapidement encore sur les circonstances qui ont précédé et, selon moi, préparé l'essor du théâtre en France. Tout le monde les a présentes à l'esprit. Pendant près d'un demi-siècle, la guerre civile avait désolé le royaume : catholiques et protestants avaient oublié qu'ils étaient Français pour se disputer le pays en le déchirant. Un grand politique, qui fut en même temps un héros presque légendaire, sut se procurer la couronne et rendre la paix au royaume en réconciliant les partis ; cette paix et son trône, il sut les consolider en guérissant les blessures que la nation s'était portées. Le pays, que l'étranger n'avait jamais pu réduire, était, grâce à ses propres divisions, déchu et descendu au rang d'une puissance de second ordre : il le releva, et lui restitua la place qui lui revenait en Europe. Ce roi, qui a dû lutter quinze ans pour obtenir la couronne, meurt le plus aimé, le plus populaire des princes, ayant réussi à identifier, pour près de deux siècles, la cause de la nation et celle de la dynastie. Richelieu poursuivit son œuvre interrompue, l'œuvre française par excellence depuis Louis XI, que dis-je ? depuis

Philippe le Bel : l'unité du pays. Il réduit le protestantisme, dompte les factions, abat l'aristocratie, combat avec succès la rivale séculaire de la France, et laisse le royaume plus respecté que jamais. Sans la même supériorité de vues peut-être, mais avec autant de bonheur, Mazarin poursuit cette politique, essentiellement nationale en ce qu'elle répond aux goûts de la nation, à son caractère, à toutes ses traditions et à toutes ses tendances historiques. La résistance de la Fronde vaincue, il remet entre les mains de Louis XIV un pays puissant, riche, uni et dévoué à son Roi. Le travail d'unification et de centralisation était terminé; la France se trouvait au terme d'une phase historique difficile et pénible : elle était arrivée à son apogée pour y rester pendant un laps de temps relativement très-long. La fortune donnait les plus beaux gages au jeune Roi et au pays qu'il personnifiait; l'aurore présageait un jour plein d'éclat. La renommée de la vieille infanterie espagnole fut effacée par la gloire de la jeune armée française le jour de Rocroy; les grands hommes sortaient du sol comme par enchantement. La France s'est retrouvée elle-même après tant d'efforts et de cruelles épreuves, et, dans la personne de son Roi, devient l'arbitre de l'Europe, à laquelle elle dicte ses lois. A ce plus beau moment de sa vie historique, à cette époque d'efflorescence de son génie, quand toutes les forces de sa nature s'épanouissent avec éclat, la poésie dramatique en traça le portrait. Trois poètes reproduisirent les trois faces distinctives de ce génie national : l'amour de la grandeur, le goût et l'élégance, la raison et le bon sens.

Ainsi, Aristophane, Shakespeare, Calderon, Molière, ont paru, tous les quatre, à ces moments uniques dans l'his-

toire des peuples, où une ère de luttes intérieures et extérieures vient d'être close heureusement. La nation, dans la plénitude de son développement viril, après avoir déployé toutes les ressources de sa nature pour échapper à des périls qui menaçaient son existence, se met, heureuse et fière, à jouir de ce qu'elle a gagné à la sueur de son front. Remplie de confiance, elle commence sa carrière expansive, et acquiert la puissance, parce qu'elle a su se vaincre tout en restant fidèle à elle-même, parce qu'elle a su ne négliger aucun des germes que la nature avait mis en elle.

Cependant, cet esprit public, cette solidarité entre gouvernement et pays, cet orgueil et cette satisfaction qui remplissent un peuple sorti plus fort et plus grand d'une phase dangereuse de son existence, courraient fort le risque de ne pas trouver une expression dramatique, s'ils ne se concentraient pas sur un foyer unique où toutes les forces de la nation fussent représentées en ce qu'elles ont de plus éminent et de plus caractéristique, où toutes ses tendances vinssent converger sur un foyer qui constituât comme le résumé, et, pour ainsi dire, la quintessence de la vie nationale. Il faut, pour le développement du théâtre, non-seulement l'unité : il faut la centralisation.

Est-il nécessaire, pour cela, que tout un pays soit sous la tutelle d'une ville ? Faut-il que toute vie locale soit étouffée et sacrifiée à celle du centre ? Exigerons-nous que chaque province renonce au droit de se gouverner elle-même ? A Dieu ne plaise que j'entende pareils abus, quand je parle d'unité nationale et de centralisation ! Je ne pense, en ce moment, qu'à l'unité morale et à la centralisation sociales, nullement à l'unité et à la centralisation politiques. Celles-ci, ni la Grèce, ni l'Angleterre ne les ont jamais

possédées; et pourtant, le drame, la comédie surtout, ont prospéré dans ces pays comme en France et en Espagne. Mais elles avaient l'unité de langue, elles avaient une certaine unité de civilisation, des mœurs assez généralement semblables, bien qu'elles ne fussent pas identiques dans les diverses parties du pays. Si les pouvoirs politiques n'étaient pas concentrés à Athènes et à Londres comme à Madrid et à Paris, la vie intellectuelle y était également centralisée. Même aux époques postérieures à l'apogée de la comédie chez ces deux peuples, lorsque Pergame et Alexandrie, Edimbourg et Oxford étaient devenus des siéges importants de la culture intellectuelle, Athènes et Londres conservèrent cette atmosphère littéraire et sociale qui est le résultat du concours spontané de l'activité de tout un peuple.

Cette centralisation de la vie sociale, unie au sentiment national, voilà ce qui a rendu la comédie possible dans un petit pays comme le Danemarck, tandis que de grandes contrées, telles que l'Allemagne et l'Italie, n'ont jamais pu avoir un véritable théâtre comique. Si, en effet, la comédie d'Holberg peut rivaliser avec celles des littératures plus grandes, n'est-ce pas parce que le petit peuple où elle s'est produite a son individualité nettement dessinée, son histoire séculaire, ses mœurs nationales, une existence indépendante, concentrées dans le foyer de Copenhague? Et si l'Italie et l'Allemagne n'ont pu arriver au même résultat, quelle est la cause de cette lacune dans des littératures aussi riches, chez des peuples aussi féconds, si ce n'est l'absence d'unité nationale et de centralisation sociale?

II.

En effet, l'Italie a d'excellentes comédies sans avoir une comédie. Jamais elles ne sont devenues réellement populaires, et de nos jours, il n'y a guère que les Italiens érudits qui connaissent les pièces du Lasca et de l'Ambra : encore ne s'en occupent-ils qu'au point de vue grammatical, comme de *testi di lingua* d'autant plus précieux, qu'ils sont la reproduction exacte, presque minutieuse, de l'idiome classique dans la bouche du peuple florentin. Dès que les comédies, celles d'Arioste, par exemple, n'offrent pas cet intérêt philologique, elles sont, pour ainsi dire, ignorées; en tous les cas, on les chercherait vainement sur la scène. D'un autre côté, la farce populaire des *Pantaleone* et des *Pulcinella*, des *Scaramuccia* et des *Arlechino*, n'a jamais réussi à devenir un genre littéraire proprement dit, si nous en exceptons les tentatives de Gozzi qui en a profondément altéré le caractère.

Quant à l'Allemagne, on peut le dire hardiment, elle n'a eu qu'une seule comédie, *Minna von Barnhelm;* mais ni Gœthe, ni Schiller, ni Klinger, ni Lenz, ni les poètes romantiques de ce siècle et leurs imitateurs, n'ont réussi à créer une comédie nationale (1), et le théâtre populaire

1. Il est évident que les pièces souvent si amusantes, la plupart du temps même si vraies, de Kotzebue, ne sauraient être prises en considération ici, où nous parlons non de la littérature d'amusement, mais de la grande comédie d'une véritable valeur littéraire. Parler ici des pièces de Kotzebue, ce serait comme si nous discutions le mérite des romans de M. Paul de Kock, à côté des créations de Fielding, de W. Scott ou de George Sand.

avait déjà disparu quand naquit la littérature classique.

Quelles sont les raisons de cette sorte d'abandon, ou, pour mieux dire, de cet état d'infériorité où est restée la scène comique chez ces peuples? Est-ce l'esprit comique qui a fait défaut à la patrie de Boccace et d'Arioste, de Berni et de l'Arétin, de Pulci et de Lippi, de Tassoni et de Bracciolini, de Casti et de Parini, et, pour parler de plus récents, de Giusti et de Pananti? Non, certes. Est-ce une forme originale qui manquait sur le sol natal du théâtre populaire, dans la patrie des *Zanneschi?* On ne le prétendra pas davantage. Tant d'écrivains spirituels, satiriques ou conteurs, n'auraient-ils pu apporter à la comédie le degré de culture qui eût été indispensable pour la rendre littéraire et même classique? La forme existante sur les tréteaux populaires n'aurait-elle pas fourni le germe dont, en le développant, on aurait fait la base d'une comédie nationale plus élevée? Il n'en fut rien, cependant. La *commedia dell'arte* resta à l'état de farce presque grossière, et les talents comiques, s'ils se décidaient pour le théâtre, préférèrent cultiver un genre étranger au peuple. Pourquoi ces deux faits? N'est-ce pas par la simple raison que l'Italie n'était point une nation?

Les populations aussi bien que les États de la Péninsule n'avaient guère rien en commun, pas plus les mœurs que les institutions, pas plus les intérêts que les idées. La langue elle-même ne leur était point commune: pour le Napolitain, l'Italien du Nord était un homme qui parlait français, et le public de Venise aurait eu de la peine à comprendre les bons mots florentins d'un Cecchi ou d'un Firenzuola. Or, pour que la comédie soit nationale, — et elle n'est *bonne* qu'à cette condition, — il faut que la langue

dans laquelle elle est écrite, les mots comiques, les allusions qu'elle renferme, les habitudes ou les préjugés qu'elle raille, soient connus et compris de tout le public, en quelque partie du pays qu'elle soit représentée.

Mais une nation n'a pas besoin seulement de cette vie solidaire circulant dans tous ses membres, de ce sentiment instinctif de l'unité et de l'identité qui ont manqué à l'Italie : elle a besoin d'un cœur aussi où ce sentiment devienne conscience, où le sang vital et commun vienne affluer, et d'où il aille se répandant de nouveau ; il lui faut un centre. Paris, Londres, Madrid, sont jusqu'à un certain point la France, l'Angleterre, l'Espagne : ils en sont l'expression résumée, *lo scorcio*, dirait l'Italien. Les modes, les engouements, les ridicules, aussi bien que les enthousiasmes et les passions de Paris se répercutent dans toute l'étendue de la province. Dans la société française, il n'y a guère de mœurs bordelaises ou lyonnaises : il n'y a que des mœurs françaises, dont le type est à Paris ([1]). Une centralisation analogue de la vie nationale a toujours fait défaut à l'Italie. Le poète comique qui représentait la société milanaise ou florentine n'était guère compris et ne pouvait être que peu goûté par celle de Naples ou de Rome.

Mais cette centralisation, dira-t-on, la Grèce ne l'a pas eue davantage ; bien plus, cette communauté de mœurs et de société était moins grande peut-être entre Sparte et Athènes qu'entre Naples et Milan, et la position de Florence

1. Quant aux coutumes de la vie rustique ou des basses classes, coutumes variées en France comme chez les autres peuples, elles ne sauraient être des thèmes comiques, par cela seul qu'elles n'appartiennent pas à la société, et que la comédie n'a affaire qu'à la société. Les comédies de Buonarotti et de Mariani prouvent plutôt qu'elles n'infirment cette vérité.

ce semble, offre bien de l'analogie avec celle d'Athènes, où la comédie jeta un si vif éclat. Florence, sans disposer, comme la capitale de l'Attique, de la flotte et du trésor de cinq cents alliés, exerça pourtant un moment une sorte d'hégémonie sur la Péninsule, et la vie intellectuelle de l'Italie sembla vouloir s'y concentrer au temps de Laurent le Magnifique, à peu près comme durant deux siècles toute l'activité de l'esprit grec s'était localisée à Athènes; mais ce ne fut qu'un moment bien éphémère, et ce centre littéraire eut, à la cour des Gonzague et des d'Este, des rivaux qu'Athènes n'avait point eus. D'ailleurs, qu'on ne l'oublie pas, Florence ne fut jamais que le cerveau de l'Italie; Athènes fut en même temps le cœur de la patrie commune. L'hégémonie sur la Grèce, l'Attique la devait à l'héroïsme de ses citoyens; Florence devait la sienne à l'argent de Cosme l'Ancien et à la diplomatie de Laurent son petit-fils; Athènes, après avoir sauvé la patrie commune, avait conservé sa liberté; Florence, après avoir déchiré son propre sein et après l'avoir livré à l'étranger, aliéna la sienne entre les mains d'une famille de marchands. Athènes était une ville de guerriers : elle le prouva à Marathon et à Salamine, à Délium et à Chéronée ; Florence, efféminée, faisait faire par des mercenaires ses guerres où le sang ne coulait jamais. En un mot, Athènes eut l'ambition d'être l'*école de la Grèce*, comme le disait Périclès; Florence eut celle de vendre ses draps à l'Italie (1).

1. Ce jugement pourrait paraître sévère si je ne rappelais que je ne parle ici que de la Florence du XVI[e] siècle. Quant à celle du XIII[e] siècle, bien qu'elle ait donné naissance à Dante, l'état primitif de sa civilisation générale et le peu d'importance de son rôle politique dans la Péninsule n'admettent pas de comparaison avec l'Athènes du V[e] siècle.

Quel en fut le résultat ? Malgré les qualités de premier ordre qui distinguent les comédies de Machiavel ; malgré l'art et l'esprit infinis avec lesquels l'Arioste porta sur la scène italienne les comédies latines ; malgré le dialogue inimitable de vivacité et de verve qui nous frappe dans les pièces du Bibbiena et de Cecchi ; malgré l'élégance et la correction du Lasca et le sel satirique de l'Arétin, — la comédie demeura *erudita*, comme l'appellent les Italiens eux-mêmes ; c'est-à-dire que, n'étant pas un produit spontané de la vie nationale, elle ne pénétra jamais dans le peuple. Elle resta une plante exotique, cultivée avec beaucoup de soin et infiniment d'art dans les serres chaudes de la littérature savante. Bien faite pour faire sourire la compagnie exquise qui s'assemblait dans les jardins des Ruccellai, ou de dérider l'épicurien couronné du Vatican, elle laissait muet et froid le grand public, trop peu initié dans les lettres latines et grecques pour admirer un art et une finesse qu'il ne savait apprécier.

Deux siècles plus tard, lorsqu'un grand talent comique s'empara, avec plus de liberté et moins de licence, de cette même forme, telle que Molière l'avait accommodée au goût moderne, ce fut encore et toujours l'absence de centralisation et de sentiment public, l'absence surtout de mœurs générales, communes à toute la Péninsule, qui l'empêchèrent d'obtenir la palme qu'il aurait certainement conquise s'il l'avait briguée sous d'autres conditions. La chose, en effet, qui manque à la plupart des comédies de Goldoni pour qu'elles soient de vraies comédies, c'est moins la composition, un peu négligée chez lui, que le caractère national, qui leur fait complètement défaut. Elles ne reproduisent nullement la vie italienne du XVIIIe siècle, et, en prêtant aux

personnages une langue autre que la langue italienne, on pourrait en transporter la scène, sans invraisemblance, sous tous les climats, et les croire tout aussi bien écrites par un Allemand, un Anglais ou un Français, que par un Italien. D'autres pièces du célèbre Vénitien, au contraire, pèchent par le défaut opposé; elles sont des comédies locales : mœurs, langage, scène, allusions, tout rappelle la ville des lagunes, et on pourrait dire des pièces de Goldoni qu'elles sont ou vénitiennes ou humaines, mais qu'elles ne sont jamais italiennes. Aussi ce poète comique fut-il une apparition isolée dans son pays; il fut applaudi, mais il ne laissa point de vestiges dans la conscience vivante du peuple.

Quant à l'autre forme de la comédie italienne, Gozzi eut le malheur de venir l'élever à la dignité d'un genre littéraire à une époque où la décadence des mœurs, la disparition complète de toute vie publique, de toute liberté et de toute indépendance — biens qui avaient eu au moins une existence locale auparavant — ne lui permettaient pas de peindre la réalité, ni même de s'y inspirer. Le poète fut obligé de fuir dans le royaume de la fable, du conte de fées, de la fiction pure : cela n'aurait pas manqué de charmer un public septentrional; mais comment pouvait-il espérer d'inspirer au peuple italien un intérêt durable pour les aventures de l'*Oiseau vert* ou de la *Princesse de Chine?* pour le *Roi des Esprits* ou le *Monstre bleu?* Le public vénitien les écouta avec passion pendant un jour, pour les oublier le lendemain; et c'est en vain qu'on en chercherait aujourd'hui des traces dans les souvenirs de la ville où elles se produisirent il n'y a pas cent ans.

Je ne tirerai point de conclusion de ces faits si remarquables avant d'en avoir complété la série par un coup

d'œil sur l'Allemagne. Ici, les talents comiques ne manquaient pas plus, à coup sûr, qu'en Italie : Fischart et Rollenhagen, Sébastien Brandt et Hans Sachs, au temps de la Réforme; au siècle dernier, Lichtenberg et Lessing; de nos jours, Bœrne et Heine, — avaient certainement l'étoffe nécessaire pour devenir de grands poètes comiques, s'ils avaient rencontré un théâtre national. Lessing ne tarit pas dans ses plaintes à ce sujet. Il consacra sa vie et son activité entières à créer un théâtre allemand, il n'y réussit pas; les circonstances étaient plus fortes que lui. « L'Allemagne n'est pas une nation, » s'écria-t-il avec amertume.

Tout le monde connaît le morcellement et la décadence politiques de l'Allemagne depuis le XIIIe siècle. L'essor des classes moyennes, au XVIe, ne fut qu'éphémère, d'ailleurs plutôt religieux et moral que national. Bien que les plus grands génies comiques de la littérature allemande aient surgi en ce moment, l'absence de centre politique et social leur fit préférer à la forme dramatique la forme de la satire et du roman, que la France, également déchirée par des luttes religieuses et menacée d'y perdre son unité, semblait aussi vouloir adopter à ce moment. Cet essor passager de la bourgeoisie allemande fut suivi d'un affaissement durable, que vinrent encore augmenter les souffrances inexprimables de la guerre de Trente ans. Une barbarie plus grossière, un chaos plus ténébreux que ceux des premiers siècles du moyen âge, s'appesantirent sur le pays. Le fil de la tradition nationale, si ténu déjà, fut rompu entièrement, pour ne plus jamais être renoué; les derniers restes de vie publique et commune disparurent complètement; et lorsqu'enfin, vers la seconde moitié du siècle dernier, le réveil de vie intellectuelle après cette torpeur léthargique enfanta une

littérature nouvelle et plus brillante que celle du moyen âge, une guerre, qui partout ailleurs aurait été une guerre civile, effaçait les derniers vestiges de sentiment allemand. Cette lutte, il est vrai, tout en détruisant ce qui restait encore de l'État allemand, jeta les bases d'une Allemagne nouvelle : l'Allemagne prussienne. Un moment, cette nouvelle nation semble pénétrée du souffle de la vie publique : vivant tout entière dans son Roi et pour son Roi, elle vient de résister à l'Europe coalisée; il semble qu'elle va cueillir les fruits qu'elle a mis un siècle à mûrir. Aussi, instantanément, le seul poète comique qu'eût l'Allemagne, Lessing, produisit un chef-d'œuvre qui est resté et restera le modèle de la comédie allemande : *Minna von Barnhelm*. Cette comédie, on peut dire que Frédéric le Grand l'a inspirée, lui qui ne l'a peut-être jamais lue. *Minna von Barnhelm*, cependant, est une comédie prussienne plutôt qu'allemande; de plus, elle est complètement isolée dans la littérature d'outre-Rhin.

Toute cette littérature, comme le voulait son origine (elle était sortie de la critique et de l'étude); comme le comportaient les conditions politiques et sociales du pays (l'Allemagne était un chaos d'éléments hétérogènes et hostiles même); comme le lui imposait le caractère allemand, plus porté vers la vie de l'âme que vers la vie de la place publique, — toute cette littérature, dis-je, fut plutôt individuelle que nationale : elle brilla en tout ce qui n'exige pas le sentiment national et la vie publique; et comme la comédie ne saurait s'en passer, elle ne put y naître. Entre les mains de cette nation, l'épopée sacrée, aussi bien que la tragédie et le roman, tout tourne au lyrisme, dans le sens le plus vaste de ce mot. Aucune ne l'a dépassée dans

l'originalité et la puissance de la poésie lyrique, mais on devine qu'il est presque impossible d'imaginer une comédie lyrique. La féerie elle-même, avec son royaume fantastique et aérien, rappelle sans cesse la vie réelle, la vie extérieure; le lyrisme, au contraire, repose essentiellement sur l'émotion individuelle, sur le sentiment senti, si je puis m'exprimer ainsi; et si la sentimentalité peut prêter au comique, le sentiment vrai s'y refuse.

Ce qui n'a pas moins contribué à étouffer, dans sa naissance, la comédie allemande, ce fut l'absence de tradition théâtrale. Au moment même où allait renaître la littérature, le dernier vestige du théâtre populaire et national, *Hanswurst*, venait d'être banni de la scène par le rigoureux puriste Gottsched; mais, en supposant même que l'Allemagne eût eu, dès le XVIe siècle, un développement littéraire suffisant, ou qu'elle eût conservé jusqu'au XVIIIe sa tradition nationale, elle n'aurait certainement pas pu avoir un théâtre comique, parce qu'elle manquait de centre : la comédie y serait toujours restée locale. Les Belise et les Jourdain, les Dandin et les Oronte, les Orgon et les Tartufe, les Sganarelle et les Trissotin, les Philinthe et les Chrysale, ne sont pas seulement Parisiens : ils appartiennent à la France. Mais un type berlinois et viennois est loin d'être un type allemand; aussi chacune des villes d'Allemagne conserve-t-elle sur son théâtre des comédies locales, souvent fort spirituelles, maintenues dans le répertoire pendant des siècles presque, et ne réussissant pas à franchir un cercle de dix lieues (1). A Athènes aussi, la

1. M. Alfred Michiels vient de publier, en traduction française, une de ces admirables comédies locales : le *Lundi de Pentecôte*, dont l'original est écrit en dialecte strasbourgeois, et que Gœthe considérait comme une œuvre accomplie.

comédie fut locale; mais la localité était Athènes, c'est-à-dire un résumé de nation, une civilisation entière, une lieue carrée que l'humanité semble avoir choisie pour y jouer l'acte le plus brillant de son drame, et où, pendant un jour, l'histoire universelle s'est concentrée tout entière.

On pourrait dire qu'à Rome et à Florence, le défaut de coïncidence des conditions essentielles que j'ai énumérées plus haut, a fait échouer les essais tentés pour créer une comédie; qu'à l'époque où le développement littéraire et social fut suffisamment avancé, la moralité n'existait déjà plus, et que la corruption, si universelle, si criante de ces temps, empêchait la saine comédie de naître. On ne saurait dire la même chose de l'Allemagne du XVIII[e] siècle. Là, une culture intellectuelle exquise, s'alliait à une moralité publique assez générale et à une grande probité dans les classes moyennes; là, c'est bien le manque d'unité, de centralisation et de vie nationale, qui a été le seul obstacle à la naissance de la comédie.

Telle était la force des conditions particulières de l'Allemagne, telle la nature du génie allemand, que lorsque Gœthe essaya de porter sur la scène comique les ridicules qui furent les résultats des grands événements de la fin du siècle dernier, et qui les accompagnèrent, il risqua d'y laisser sa réputation. Les comédies de Gœthe sont peu dignes du nom de leur auteur, on le sait; d'ailleurs, il ne s'y trompait pas lui-même : « Nous ne pouvons avoir une comédie, dit-il, parce que nous n'avons pas de société. » Mot profond et qui donne la clef du problème.

Une société, voilà ce qu'il faut avant tout au poète comique; elle est l'élément vital de la comédie, élément si fécond, qu'à défaut de génies, des talents de second et de troisième ordre, grâce à lui, réussissent parfois à créer des

comédies fort supportables, en dépit même d'autres obstacles que leur oppose la situation politique ou la disposition générale des esprits. On peut dire alors que c'est la nation, la société qui a fait ces pièces, et non le poète. Telles sont les comédies de Destouches, de Marivaux, de La Noue et de Dancourt. La société, ce corps indéterminé qu'on appelle les *caballeros*, les *gentlemen* ou les *honnêtes gens*, existait à Athènes, à Madrid, à Londres; elle existait et elle existe encore à Paris. L'Allemagne du XVIII[e] siècle ne l'avait pas, et c'est à peine qu'elle essaie de s'en former une de nos jours.

Mais pour que la société soit un élément réellement fécond pour la littérature comique, il faut qu'elle soit arrivée à un certain degré de culture, de raffinement même ; il faut qu'elle ait des mœurs tant soit peu factices. La comédie est un genre éminemment social, parce qu'elle représente les ridicules résultant de l'état social et les vices de convention, plutôt que les vices naturels. On n'imaginerait guère une comédie de sauvages ou de pâtres, ou simplement de paysans. Les raffinements de la cité, les préjugés conventionnels, donnent plus ample matière au poète comique; les ridicules des hommes plus voisins de la nature peuvent bien entrer parfois dans le comique, mais à la seule condition qu'ils se produisent au milieu d'une société raffinée. L'exagération du point d'honneur, la vanité, le bel esprit, le pédantisme, l'afféterie, la médisance, sont des excroissances de la civilisation, et ne se trouvent point dans des époques primitives; d'autres vices, tels que la jalousie, l'hypocrisie, l'avarice, ne deviennent sujets à comédie qu'autant qu'ils heurtent les conventions et les formes purement sociales : dès qu'ils menacent d'enfreindre les lois

éternelles de la conscience, ils deviennent tragiques.

Ce que la réflexion sur la nature de la comédie nous apprend, nous est confirmé d'ailleurs par l'expérience de l'histoire. La comédie ne s'est développée qu'à des époques et chez des peuples qui ont eu une société.

II. CARACTÈRE GÉNÉRAL
DE
LA COMÉDIE ITALIENNE.

I.

Tel qu'il est et quoiqu'il ne constitue point une scène nationale, le théâtre italien reflète très-fidèlement l'esprit du peuple et de l'époque où il s'est produit. Pour nous qui cherchons moins dans l'étude des littératures les lois du beau que des renseignements historiques, nous trouvons ici une mine inépuisable. Toutes ces vieilles pièces sont loin certainement d'être des chefs-d'œuvre, mais quelle source abondante n'offrent-elles pas pour ceux qui comme nous veulent connaître les hommes et les choses, les mœurs et les idées du passé? Et s'il est du devoir du théâtre, comme le dit Hamlet, *to show... the very age and body of the time, his form and pressure*, quel théâtre remplirait mieux ce but

que le *mystère* italien du xve siècle et la comédie du xvie? Et si l'on n'y trouve une vie nationale bien robuste, on y rencontrera certainement à chaque page le caractère au moins du peuple italien tel qu'il s'est formé, alors même, d'une façon définitive et tel qu'il se révèle dans la société italienne du temps. Ce caractère quel est-il?

Sans prétendre faire tenir dans une formule abstraite ce qu'il y a de plus complexe et de plus mystérieux au monde, le génie d'une nation, on peut dire que chacun des quatre grands peuples historiques de l'Europe possède une sorte de qualité dominante qui se retrouve dans sa vie et dans sa littérature tout entière. C'est ainsi que l'intelligence me semble être le trait distinctif du Français. C'est elle qui en fait le premier prosateur de l'Europe moderne, qui lui donne l'inimitable clarté de l'expression, l'ordre et la méthode dans les sciences, le goût et la composition dans les œuvres d'imagination. Le *lucidus ordo* et la mesure, ces monopoles de la littérature française, sont essentiellement des produits de l'intelligence. Ce qui distingue l'Anglais c'est la volonté, la volonté qui crée les caractères, les caractères sans lesquels il n'y a pas d'individualités qui vaillent la peine d'être des individualités : de là le rôle prépondérant du caractère individuel dans l'histoire et la littérature anglaises. L'écrivain britannique pourra manquer de goût, de méthode, de plan, — et cela est arrivé à plus d'un depuis Shakespeare jusqu'à Walter Scott et Dickens, — il créera toujours des caractères vivants, car la vie lui offre des caractères. Je retrouve partout dans la vie allemande la sentimentalité, dans le bon comme dans le mauvais sens du mot; c'est à elle que le peuple allemand doit d'avoir dépassé toutes les nations

de l'Europe dans la musique et dans la poésie lyrique, les deux seules formes complétement adéquates dans lesquelles le sentiment puisse s'exprimer; elle a communiqué je ne sais quoi de vague à tous les autres genres de la littérature allemande où l'action et la passion devraient primer le sentiment; c'est elle enfin qui a si longtemps empêché l'Allemagne d'arriver à la vie politique dont les rudes exigences froissent sans cesse le sentiment délicat et aisément effarouché; le mariage, l'amitié, sont basés sur le sentiment en Allemagne; le sensualisme allemand lui-même a je ne sais quoi de langoureux qui facilement dégénère en sensiblerie. Eh bien, c'est le sensualisme, le sensualisme passionné et créateur qui me semble la qualité particulière et permanente du génie italien tel qu'il s'est définitivement constitué vers la fin du xv[e] siècle. Car il n'est pas douteux que le germe de toutes les *facultés maîtresses*, pour me servir du terme favori d'un de nos contemporains les plus écoutés, se développe dans un sens différent selon les circonstances extérieures qu'il rencontre, selon l'individualité aussi, il ne faut pas l'oublier, qui est appelée à le produire au dehors.

Le sensualisme italien — et je prends ici ce mot dans toutes ses acceptions — a affecté des formes différentes selon les époques et les personnalités : mais il a toujours persisté. Quand il a servi l'intelligence, la foi ou l'aspiration à l'idéal, il a donné à ces trois côtés de l'âme une expression vivante, palpable, qu'ils n'ont atteinte nulle part ailleurs. Voyez le monde imaginaire de Dante : comme il est vivant, *vraisemblable*, nettement dessiné; chacune de ces images sort du cadre pour parler aux sens : on dirait que nos yeux voient ses tableaux, que nos oreilles entendent

ses harmonies. Qu'on songe à la religion italienne et à ses formes plastiques : partout des symboles visibles qui s'adressent à l'imagination : rien d'abstrait, ni de vague comme dans nos froides religions du nord; l'extase elle-même prend corps : saint François reçoit bien réellement les divines stigmates qu'il rêve; la vision de Benvenuto Cellini a tous les caractères de la réalité et en tous les cas agit absolument comme la réalité présente. Qu'on se rappelle l'incomparable essor des arts, de la sculpture, de l'architecture, de la peinture; qu'est-ce qui le produit, si ce n'est le besoin irrésistible et la faculté native de revêtir l'idéal d'une forme palpable, de lui donner une expression sensible? Mais que le sensualisme soit comprimé, empêché de toucher à ce qu'il y a de plus élevé, l'intérêt public, qu'il soit simplement borné dans son exercice libre; que la foi sincère disparaisse sous l'oppression religieuse, que l'accès à la chose publique soit interdit, que le culte de l'idéal disparaisse dans une société matérialiste et limitée aux plaisirs frivoles, le sensualisme dégénèrera aussitôt et au lieu de servir les qualités élevées de l'âme, se fera servir d'elles. Heureux encore s'il ne flatte que les sens nobles, s'il crée une poésie dont la forme harmonieuse caresse l'oreille et ne lui laisse pas le temps de songer à l'inanité du fonds, s'il produit une musique qui berce voluptueusement son être, sans jamais faire vibrer aucune corde du cœur : la pastorale et l'opéra du XVIIIe siècle, s'ils ne communiquent pas de hautes pensées, s'ils n'inspirent pas de mâles sentiments, s'ils ne créent pas des êtres vivants, s'ils amollissent l'âme et la rendent incapables à l'action, au moins ne la pervertissent pas : mais lorsque le sensualisme appelle à son aide l'intelligence, quel peut en être le

résultat moral? Les armes de l'intelligence sont subtiles et pénétrantes; elles agissent comme d'irrésistibles corrosifs : ce sera le raffinement qu'elle introduira dans tous les plaisirs des sens qui bientôt ne suffiront plus pour se prêter à toutes les inventions factices de leur maîtresse. Dans la poésie ce sera l'allusion cachée et douteuse, ou l'obscénité spirituelle; parfois, et on ne s'en plaindra pas alors, la satire contre tout ce qui peut encore mettre un obstacle au règne illimité du sens. Et remarquez que ce sensualisme ne rencontre aucun frein, je ne dis pas dans la société ou l'état, — ce sont eux qui le développent, le choient, le cultivent — mais dans les autres qualités du caractère national : il ne trouve pas ce contre-poids qu'en Angleterre il rencontre dans le sentiment puritain du devoir, que lui opposent en France le bon sens et la mesure, en Allemagne la sentimentalité qui ennoblit les jouissances des sens en y mêlant je ne sais quel idéalisme. Il est vrai de dire que la grâce innée à la nature italienne lui donnera toujours un charme extérieur qui, s'il ne parvient pas toujours à séduire le rigoriste, en désarmera facilement la sévérité.

Ce trait dominant du caractère italien, nous le rencontrerons donc à chaque page du théâtre italien; c'est le goût de la mise en scène qui, dès les premiers jours, porte un tort réel au développement des qualités intrinsèques et des véritables mérites poétiques; ce sera plus tard la forme harmonieuse et caressante qui fera passer sur la défectuosité dans l'étude des passions et des caractères; ce sera enfin l'équivoque et l'obscénité qui se donneront libre carrière sur les planches. Ce sera une autre tendance encore qui y trouvera sa satisfaction, car le riche génie

italien est loin d'être contenu tout entier dans cette faculté du sensualisme dont je parlais. Des circonstances funestes ont développé d'autres propensions aussi de la nature italienne, telles que la haine, la jalousie, l'envie, non-seulement d'individu à individu, mais encore de ville à ville, d'État à État, de classe sociale à classe sociale. De là, le goût immodéré de la satire, toujours funeste à l'art dramatique à moins qu'elle ne sache s'élever, comme chez Aristophane, jusqu'à frapper le général dans le particulier, l'éternel dans le passager. Dès le XVIe siècle la satire, autrement dit le dénigrement, a tout envahi en Italie; déjà Pulci et les premiers auteurs des *rappresentazioni* se moquent du clergé, se moquent de la tradition; l'Arioste ne peut plaire à son temps qu'en souriant lui-même des légendes qu'il raconte, et Berni est obligé de faire du *Roland amoureux* un long poème héroïco-comique s'il veut trouver des lecteurs à Bojardo. Le madrigal, la satire proprement dite, l'épigramme, le poème burlesque, abondèrent; la comédie s'imprégna de satire et elle en souffrit. Pas autant cependant que la tragédie à laquelle tout manquait pour prospérer : foi, grande chose publique, vie nationale; que tout dénaturait : le goût du cliquetis des vers bien cadencés, le goût de la forme classique, le goût de l'obscénité et de la frivolité, le goût de la satire.

II.

N'oublions jamais que nous parlons du XVe et du XVIe siècles, époque la plus florissante du théâtre italien.

Les caractères se modifient, sinon dans leur essence, du moins dans leur manière d'être. Qui reconnaîtrait le Romain du temps des Scipion dans le Romain du temps de Grégoire VII, et le Toscan du XIIIe siècle dans le Toscan du XVIIe ? De nos jours mêmes de pareilles transformations se produisent, et il est on ne peut plus curieux de les étudier. Non-seulement en Allemagne où un peuple de penseurs et de rêveurs est en train de se transformer en un peuple de marchands et d'hommes politiques, mais encore en Italie même, où cinquante ans de conspirations, de martyres, d'exils, où surtout cinquante ans d'études patientes et de forte poésie ont converti le grand marché qui fournissait l'Europe de courtisans diplomates, de danseuses et de ténors, et qui dans ses villes, nourries par l'or de l'étranger, ne renfermait que *monsignori*, *fachini*, *lazzaroni* et *sonettisti*, en un peuple mâle, plein de dignité, du point d'honneur le plus chatouilleux, patriotique et même laborieux: peuple nouveau que l'Europe ne connaît guère parce qu'il faut du temps pour revenir de certaines idées généralement accréditées et parce qu'elle n'a point l'occasion de voir ce qu'il y a de sain en Italie, ce qui y a été régénéré par le travail de ce siècle : les classes moyennes.

Pareille transformation s'acheva au XVe siècle, transformation de la santé, hélas, en maladie et corruption. On ne comprend la léthargie de l'Italie au XVIIe et au XVIIIe siècle qu'en étudiant le lent empoisonnement qui l'a conduite jusque-là. Le théâtre permet de le surprendre sur le fait.

On est toujours prêt à accuser les nations de leurs malheurs et, jusqu'à un certain point on a le droit de les leur reprocher comme aux individus, mais jusqu'à un certain point seulement. Sans doute, ce sont ses mauvais instincts

qui ont amené tel criminel jusque sur l'échafaud, mais s'il fût né dans des conditions où ses mauvais instincts ne se fussent pas développés outre mesure, il ne serait certainement pas arrivé jusque-là. On reproche avec raison à l'Italien du XVe siècle sa légèreté, sa mauvaise foi, sa lâcheté, son inconstance et sa passion indomptable; mais on a très-justement remarqué que l'Italien du VIIIe siècle, alors que le roi Luidprand était sur le point de créer un royaume d'Italie, alors que « l'ordre et l'unité de l'Italie furent sacrifiés à la puissance de la cour romaine; » que l'Italien du Xe siècle, alors que Hugues de Bourgogne fut empêché de fonder l'état italien parce que cela ne convenait point aux deux pouvoirs universels, le Pape et l'Empereur, n'avait encore aucun des caractères anarchiques, indisciplinables, astucieux et faux qu'on reproche avec plus d'apparence de raison à l'Italien du temps de Machiavel; mais n'est-on pas en droit de dire « que les médecins ont d'abord empoisonné le malade pour pouvoir ensuite le traiter et administrer ses biens (1)? » Ce qui, en réalité, a, dès l'origine du moyen-âge, empêché l'Italie d'arriver à un état ordonné et national, c'est l'étranger et le pouvoir temporel des papes. Je n'essaierai pas de prouver un fait aussi évident; encore moins en appellerai-je à Dante et à Pétrarque, à Machiavel et à Guichardin, qui tous sont unanimes à reconnaître le fait, mais je ne puis m'empêcher de rappeler l'effet fatal qu'ont dû exercer sur le caractère national cette anarchie et l'état social qui en résultait. Le pape et l'empereur ne souffrant point un gouvernement unique en Italie, il s'en établit des centaines; et comme le pape n'eut pas le pouvoir de

1. H. de Sybel. *Die deutsche Nation und das Kaiserreich*, p. 9 et 42.

maintenir la paix entre tous ces potentats, comme l'empereur n'avait pas d'intérêt à le faire, la guerre perpétuelle en résulta; la guerre engendrait la jalousie, la violence, la barbarie, la méfiance. Eternellement en garde les unes contre les autres, les républiques et les principautés se surveillaient sans cesse, prêtes à profiter du premier instant d'inattention. Et ce qui avait lieu de ville à ville, se produisait dans une bien plus large échelle encore de caste à caste, et comme aucun pouvoir suprême ne sanctionnait les lois, les lois n'existaient plus; chacun se rendait justice lui-même. A la violence et à la jalousie s'allièrent bientôt la ruse et la bassesse. Pour l'emporter sur son voisin, on se vendait à l'empereur dont les forces organisées ne pouvaient guère trouver de résistance. Sans doute, l'empereur ne passait point pour étranger, et la patrie italienne n'existait point; mais comment eût-elle pu naître avec la présence de l'empereur d'Allemagne, et comment à la longue cet appel à un pouvoir lointain n'eût-il pas rabaissé les caractères? En même temps on sait l'exemple que donnait la cour de Rome. C'était le temps où le prêtre se confondait encore avec la religion, et ce prêtre abusait du confessionnal, de l'excommunication, de la prédication, pour s'enrichir, pour augmenter sa puissance, pour ourdir des intrigues; il donnait le spectacle de toutes les débauches ou bien de toutes les ambitions déchaînées. Comment la religion eût-elle résisté à sept ou huit siècles de pareils scandales agissant sans cesse [1]?

1. Si je n'apporte aucune preuve à l'appui de ces faits, c'est parce qu'ils sont constatés depuis longtemps et qu'il suffit d'avoir la connaissance la plus superficielle de l'histoire et de la littérature du moyen-âge pour savoir à quoi s'en tenir à cet égard.

Puis les deux pouvoirs se lassent : ils tombent épuisés l'un et l'autre après cette longue lutte, mais ils laissent épuisé aussi le malheureux pays qui a été le théâtre de leurs luttes ; comment pourra-t-il profiter de la délivrance pour se relever ? Tout le XIVe et tout le XVe siècles, les plus beaux cependant de toute l'histoire italienne, se passent en tentatives infructueuses, parce qu'elles viennent trop tard et que déjà le virus a pénétré trop avant dans toutes les veines du corps national. Ce qui est certain c'est que la première chose que firent les Italiens, débarrassés de leurs deux ennemis héréditaires, ce fut de s'organiser chacun chez soi. C'est le temps des luttes intestines, des transformations constitutionnelles des divers États, c'est l'époque aussi du développement commercial et bientôt du luxe et du bien-être. Lorsque les combats intérieurs cessent, que chaque État a à peu près sa constitution définitive qui, presque partout, hélas, est le gouvernement personnel, fruit inévitable de la démocratie, le moment est venu de savoir lequel de ces États fondera l'unité en absorbant tous les autres, et rétablira ainsi un pouvoir nécessaire à l'ordre, à la légalité, à la paix. Un moment, Jean Galéas de Milan semblait devoir jouer ce rôle ; la mort le surprit, et la papauté, revenue d'Avignon, empêcha que son œuvre ne lui survécût. Plus tard, Laurent de Médicis se posa en arbitre de la Péninsule, mais déjà la fin du schisme avait rendu quelque force à Rome, et le sort, ennemi de l'Italie, voulut que son plus grand homme d'État mourût à la fleur de l'âge et que son fils ne sût point développer l'héritage du père. Puis l'étranger arrive de nouveau, et quelle résistance opposeront à ses rudes guerriers les marchands italiens, accoutumés depuis cent ans à faire faire leurs

guerres peu sanglantes par des mercenaires et des condottieri? La race des vainqueurs de Legnano, en moins de trois siècles était devenue une race de boutiquiers craintifs, toujours tremblants pour leurs sacs d'argent et les sauvant par la ruse, se vengeant par derrière. D'ailleurs ils étaient si pleins d'admiration pour Rome et Sparte qu'ils n'avaient guère le temps de songer à Milan où à Naples, et quand l'armée de Bourbon saccagea la Ville éternelle, je ne doute pas que le cardinal Bembo ne s'enthousiasmât à la lecture de quelque page de Tite-Live sans se douter de la cruelle ironie. Une seule ville résista, elle fut abandonnée par son allié, écrasée par les armées étrangères.

Quand Florence eut succombé c'en était fait de l'Italie. D'un bout à l'autre de la Péninsule s'étendait la main lourde de l'Espagnol. L'ordre est rétabli tel quel, mais la liberté est confisquée, et avec elle la dignité, la joie, le courage, et à côté de la domination étrangère qui écrase les corps vient s'asseoir la domination spirituelle qui aplatit les âmes. Absolutisme politique et religieux, tyrannie et inquisition achevèrent l'œuvre commencée par la brutalité, l'ambition étrangère, l'ambition papale et, il faut le dire, par l'ambition même du peuple italien, sachant la cause de son mal et voulant la conserver plutôt que de renoncer à sa suprématie imaginaire en Europe. Que lui restait-il désormais à faire s'il ne voulait tenter la fortune en pays étranger et porter sa supériorité d'intelligence native et de civilisation acquise au service de quelque cour du nord? La vie publique lui est défendue, il se contente de rire sous cape et de faire un pied de nez à ses oppresseurs; la libre recherche lui est interdite; il pratiquera servilement, se moquera des prêtres et s'amusera; la petite vengeance lâche et la satire, voilà

désormais les seules armes dont il puisse se servir; le plaisir et la paix, voilà les deux seules jouissances qui lui sont restées. L'Italien modèle des deux derniers siècles est achevé.

III.

Tel est l'Italien de la comédie savante du *Cinquecento;* tel n'est pas encore l'italien de la *rappresentazione* du siècle précédent. Là il se forme encore, et n'est pas arrivé tout à fait à cette perfection. Or, c'est à ce moment précisément que naquit à vrai dire le théâtre italien.

Il est le dernier venu des genres littéraires cultivés par les Italiens; comme Eschyle et Sophocle sont venus après Alcée et Pindare, comme Racine et Corneille n'ont écrit qu'après Villon et Charles d'Orléans, après Ronsard et Malherbe, Machiavel n'a composé ses comédies qu'après Pétrarque [1]. Et ce fait, qui se reproduit également en Espagne et en Angleterre, doit avoir évidemment sa raison d'être. S'il est vrai, comme on l'a souvent soutenu, que la vraie poésie épique n'appartient qu'à l'enfance d'un peuple, alors que l'auditeur se contente encore de l'apparence des actions sans s'occuper des motifs qui les ont amenées; si la poésie lyrique naît presque toujours, chez les individus comme chez les nations, dans l'adolescence de la vie, alors qu'individu et nation rentrent en eux-mêmes, se créent un monde intérieur qu'ils croient bien supérieur à

1. Nous avons dit plus haut, p. 150 et suiv., ce qui, dans la situation politique de l'Italie à ce moment, empêcha la comédie de devenir nationale.

celui qui les entoure, alors que leurs luttes intestines et leurs joies du cœur s'exhalent en plaintes éloquentes ou en dithyrambes enthousiastes et donnent naissance à une poésie tout individuelle, où la réalité n'est plus rien, où l'histoire intime de l'âme a seule sa place, il est naturel aussi que quand l'esprit humain, arrivé à maturité, se détourne de ses stériles tourments et de ses présomptueuses aspirations, il retourne à la vie extérieure, se jette dans la mêlée, prenne sa part au combat de tous. Mais désormais il sait que derrière ce monde apparent, il y a un monde caché, que des passions, des intérêts, des idées, font mouvoir tous ces ressorts et que chaque action humaine est la résultante d'une pensée ou d'une volonté. La poésie suit ce développement; elle, non plus, ne se contente plus de l'apparence des choses, elle veut en savoir le pourquoi, et comme matériellement la poésie dramatique naît d'une fusion du récit épique des événements et du chant lyrique des sentiments, psychologiquement aussi elle naît de ce besoin d'un peuple viril de voir des actes et d'en savoir la cause. Pour être parfaite, toute poésie dramatique devrait être comme les pièces de Shakespeare dont Gœthe disait que, pareilles à des pendules de cristal, elles montraient l'heure en même temps qu'elles nous laissaient voir les rouages qui mettent les aiguilles en mouvement. Si elle remplit réellement cette condition, la poésie dramatique est vraiment la synthèse des genres poétiques, l'art des arts, celui qui parle aux yeux en même temps qu'à l'oreille, à la pensée et au cœur, et qui reproduit la vie extérieure aussi bien que la vie intérieure.

Comme partout ailleurs, le drame italien a eu son ori-

gine dans le culte religieux, et ce fait encore ne me paraît point accidentel : car comment expliquerait-on par le simple hasard cette coïncidence étrange qui fait que tous les théâtres, depuis celui de l'Inde jusqu'à celui de la France, se soient, naturellement et spontanément, quoique dans des circonstances toutes diverses, formés par les actes du culte? Peut-être trouvera-t-on l'explication un peu spécieuse; elle me semble juste cependant, et on l'a faite avant moi, si mes souvenirs ne me trompent. Tandis que la poésie épique se renferme dans un cercle purement et strictement national, tandis que la poésie lyrique ne met en jeu que les émotions personnelles du poète, le drame s'adresse à tous et s'empare de tout : l'humanité entière est son domaine. Non-seulement le poète dramatique fait abstraction de lui-même, fait oublier sa personnalité, mais encore il choisit ses sujets en dehors de la nationalité et de la légende, partout où il rencontre des faits qui mettent en jeu des passions communes à tous les hommes. En même temps il s'adresse à tous, à la vieillesse pleine d'expérience et à la jeunesse remplie d'illusion, à la femme qui cherche l'émotion et à l'homme qui veut être enlevé à la réalité, à l'homme du peuple éternellement enfant, qui vient voir des tableaux et des actions, et à l'homme cultivé qui cherche l'étude du cœur humain et la raison des choses. Eh bien, quel est l'intérêt le plus général devant lequel s'effacent âges, sexes, rangs et préjugés? N'est-ce pas la religion? et n'est-il pas naturel que le culte lui-même qui s'adressait à tous se soit emparé de l'art dramatique pour s'en servir à ses desseins?

Le culte lui-même, la cérémonie mystique, n'étaient-ils pas déjà une sorte de drame? La messe est-elle autre chose

que le drame symbolique de la Passion? Le prédicateur ne tardera pas à venir, comme le chœur antique, interpréter les actes du culte en remplaçant le prêtre officiant. Nous avons encore des *devozioni* qui mettent en action les faits légendaires du nouveau testament, interrompus par les actes symboliques du service divin. Puis, de plus en plus dégagé de la cérémonie officielle, le mystère quitte l'Église, pour se développer avec plus de liberté dans le réfectoire du couvent; de là au cimetière, au portique d'église, enfin sur la place publique. Le moine remplace le prêtre, le laïque succède au moine. La légende prend la place du récit biblique; la moralité se substitue au mystère; bientôt les faits eux-mêmes qu'on représente deviennent profanes comme l'est depuis longtemps l'esprit dans lequel ces pièces sont conçues. Déjà on y reproduit les mœurs contemporaines, les préjugés et les idées du temps: le médecin et le juge, le moine et la religieuse, le paysan et le grand-seigneur, le soldat et le marchand, tout passe déjà sur la scène, au commencement du xv[e] siècle et rien ne faisait présager que la *rappresentazione* ne dût pas, comme les chœurs bachiques, comme les *mystères*, les *autos sagramentales*, les *miracles*, produire le théâtre profane. L'inspiration devient de plus en plus profane. Aux auteurs presqu'impersonnels, comme tous les poètes primitifs, avaient déjà succédé des talents d'un cachet tout individuel, tels que Feo Belcari ou Castellano Castellani qui déjà mettent du leur et du moderne dans les récits sacrés. Laurent le Magnifique, Ange Politien, Accolti, avaient fait plus encore; ils avaient déjà donné des pièces qui n'ont de sacré que la forme, et dont ni le nom ni le sujet ne se rattachent plus à la religion. Par malheur ce fut à ce moment que le génie spontané du drame fut

étouffé en Italie, comme le génie politique et national: il n'y eut plus que l'art plastique qui offrît encore un asile aux rares âmes avides d'idéal.

IV.

L'irruption de l'antiquité fut pour le théâtre ce que l'invasion française fut pour la vie publique : elle le détruisit complètement. Ce n'est pas qu'on n'eût pas connu l'antiquité avant le commencement du xvi[e] siècle, ce n'est pas non plus que l'antiquité dût forcément être fatale au drame national ; on voit le contraire en France; mais en France, comme dans ce *Quattrocento* italien tant calomnié, ce fut l'esprit de l'antiquité qui agit et non la lettre. Ce qui dans l'antiquité frappa, ce qui enivra les Marcile Ficin et les Ange Politien, les Pic de la Mirandole et les Laurent de Médicis, ce fut moins la forme exquise de sa poésie que ses hautes pensées, sa profonde sagesse, sa joyeuse ouverture d'esprit, sa sérénité communicative, son histoire émouvante, sa santé, son enthousiasme, sa passion. On s'en imbut, on voulut la réaliser, reconstruire des républiques anciennes, chanter comme les anciens, philosopher comme eux. Il ne vint à l'idée de personne encore de calquer scrupuleusement les formes antiques. Cet honneur fut réservé à la seconde renaissance, alors que l'oppression politique et religieuse ne laissait plus de place à une libre reproduction de la libre antiquité.

Ce fut l'âge d'or de la *commedia erudita*. Le xiv[e] siècle déjà avait en latin composé des comédies dans le genre et la forme de Térence. A la fin du xv[e], ce fut un engouement

général pour les comiques latins; on les traduisit partout, on les représenta à toutes les cours. L'idée s'imposait d'elle-même de faire des pièces nouvelles d'après ces modèles tant goûtés. Quelques-uns seulement et ceux-là même rarement, choisirent des sujets contemporains, donnèrent, comme l'Arioste et Machiavel, des idées et des mœurs modernes dans la forme obligée de la comédie ancienne. Encore leur comédie ne devient-elle pas vraiment nationale comme celle de Molière qui procéda de même façon : elle est florentine, ferraraise, comme celle de Gozzi sera vénitienne, elle n'est point italienne. Le court temps de résistance et de lutte (1494 à 1530) montre ce que la comédie eût pu devenir chez ce peuple si doué, si la vie nationale n'y avait été étouffée, si, par un développement régulier, les premiers Médicis fussent devenus les maîtres de la Péninsule, comme Ferdinand le devint de l'Espagne, Louis XI de la France : déjà Florence était sur le point de devenir le centre de la civilisation italienne, lorsque vint l'invasion étrangère qui submergea tout, indépendance nationale et originalité littéraire.

D'ailleurs, ils sont isolés, je l'ai dit, les hommes qui font cette tentative presque patriotique; la masse des poètes ne fait dès lors que des variations sur Plaute et Térence, chefs-d'œuvre de langue toscane, je le veux bien, mais rarement vivantes par le fond. Ce qui put tromper tout d'abord sur ce manque d'originalité, ce fut la ressemblance de la vie italienne d'alors avec la vie de la Grèce alexandrine : guerres politiques, expéditions lointaines, négoce et piraterie, érudition et luxe, vices honteux et courtisanerie, personnages même, tels que domestiques rusés et filoux, parasites humbles et flatteurs, entremetteurs et

milites gloriosi : tout revît comme au temps de Démétrius de Phalère. Le Lasca lui-même, tout en protestant contre ces caractères et ces usages athéniens, ne peut s'empêcher de les mettre en scène dans ses comédies. On comprend que le talent d'amplification, — signe distinctif des époques de décadence qui, par euphémisme, l'appellent talent de développement — eût là matière abondante à exploiter, et qu'il variât à l'infini ce même thème. Il faut avoir vu ces innombrables volumes pour croire à l'incroyable fécondité de ce XVI[e] siècle en comédies classiques. Tantôt on continuait à traduire encore des pièces anciennes cent fois traduites déjà, tantôt on imitait librement. Alors c'est ou la fable entière qu'on emprunte au comique latin, ou certain épisode qu'on développe, ou encore des sentences, plus souvent des caractères, toujours la forme qu'on reproduit. Quand, vers 1530, la stagnation de la vie politique, religieuse, sociale, fut complète, que le caractère italien se fut figé, la comédie elle aussi perdit la vie que lui avaient conservée encore les dernières convulsions du mourant. Ce qui fut le pire c'est que dès lors et telle qu'était cette triste vie, elle suffisait aux Italiens; ils n'éprouvaient presque plus le besoin de l'air libre, tant ils s'étaient déjà habitués à vivre renfermés dans leur prison. Les Machiavel, les Guichardin même, voyant venir cette mort, avaient été saisis de sinistres pressentiments; ils auraient voulu, eux aussi comme leurs grands prédécesseurs de la première renaissance, renouveler l'antiquité vraie, ils y échouèrent. Toute la vie italienne était déjà devenue une vie purement artistique et littéraire, à peu près comme dans l'Allemagne du commencement de ce siècle : seulement ici c'était un début, là ce fut une fin; ici c'était de l'idéal poétique qu'on se

nourrissait, là ce fut des formes de l'art qu'on se contenta.

Pourtant dès que la comédie prend un événement du jour et de la ville, dès qu'elle s'inspire de la vie réelle, si corrompue que soit cette vie, elle devient vivante. C'est que la comédie ne devrait jamais s'inspirer que de la réalité, fût-elle détestable; car ce n'est qu'à ce prix qu'elle peut vivre. Ce qui rend la comédie française si incomparable, c'est qu'elle reflète si fidèlement le caractère et les mœurs de la société française, c'est-à-dire l'alliance du plus victorieux bon sens avec l'art social le plus exquis. La vie ne fut point chaste dans l'Italie du XVI[e] siècle, — il suffit de lire la vie des auteurs, ou mieux encore d'étudier la composition de leur noble auditoire, — la comédie ne put guère être honnête; bien plus, il faut avoir le courage de l'avouer : plus ces pièces sont licencieuses, meilleures elles sont littérairement, car mieux elles reproduisent le milieu où elles virent le jour. Les pièces un peu moins immorales sont plates, traînantes, ennuyeuses, parce qu'elles sont privées de cette vie que donne la réalité, même mauvaise. Tant que dura cette licence, il faut en convenir, ce fut le meilleur temps de la comédie : quand l'hypocrisie la fit taire, la comédie elle aussi mourut. Celle du XVIII[e] siècle n'eut plus ni la gaîté, ni la pureté de langue, ni la franchise d'allures de la comédie du *Cinquecento;* on y sentait trop l'imitation de la scène parisienne, surtout la tendance à moraliser d'une certaine école française. Sans doute la *commedia erudita* elle aussi était imitée : on a même pu dire que tout le XVI[e] siècle italien n'avait été qu'un long *égarement dans l'antiquité;* mais mieux valait encore imiter l'antiquité que l'étranger, non-seulement parce qu'il existait entre les deux civilisations cette ressemblance dont j'ai

déjà parlé, mais encore parce que la parenté du sang, l'identité des lieux, l'affinité de la langue, et surtout une tradition non interrompue rattachaient l'histoire et la littérature romaines à celles de l'Italie moderne.

De là aussi l'importance capitale de cette comédie, prétendue classique, pour l'étude des mœurs de l'Italie d'alors. On y voit où en était arrivée la vie de famille, le sentiment religieux, la vertu, l'honneur même, dans un pays qui croupissait dans une inactivité forcée, sevrée de tout intérêt public et national, surveillée par un pouvoir jaloux qui poursuivait la science indépendante et qui favorisait le luxe et la mollesse par tous les moyens. On sait ce qui arrive quand l'accès à la vie publique est interdit aux hommes faits, la science libre à la jeunesse : ce sera l'amour du scandale et de la médisance, la curiosité indiscrète qui prendront la place de la curiosité légitime de savoir ce que font les pouvoirs publics et de la curiosité plus noble encore de rechercher la vérité scientifique; ce sera la passion du jeu, des femmes, des collections qui se substituera à la passion pour les idées et les intérêts engagés dans l'État, la Religion et la Science. Est-il étonnant que l'immoralité se retrouve dans le fond et dans la forme du théâtre à pareille époque, et que là où elle ne se trouve pas — comme dans la tragédie — l'intérêt languisse? Dans la comédie italienne du XVIe siècle, l'obscénité n'est point une broderie, comme chez Aristophane, elle est la chose principale, elle est le fond. Ce n'est d'ailleurs pas l'obscénité brutale et grossière, colorée cependant et poétique dans son réalisme, de Rabelais, c'est une obscénité raffinée, comme les vices auxquels elle ne cesse de faire allusion. L'amour, — et je prends ce mot ici dans son

sens le moins élevé — est la cheville ouvrière de toute la comédie italienne. Pas une dont il ne soit le motif : on dirait que cette société tout entière ne songeait absolument qu'à la volupté. Et quel amour, mon Dieu ! Si encore on en parlait, comme on le fait dans nos comédies ou vaudevilles où le couple stéréotypé des premiers amoureux prouve qu'au moins on a entendu parler, si l'on ne l'a pas connu soi-même, d'un sentiment honnête qui mérite ce nom ; ici, on ne se donne même pas la peine de cacher ce qu'il y a de matériel dans cette passion. Cela va de soi ! cela est une chose admise de tous !

En un sens, cela valait peut-être mieux que notre hypocrisie moderne ; pourtant, une chose me semble évidente : non-seulement qu'en se voyant obligé de se cacher, le vice trouve plus d'obstacles à se satisfaire et que partant les habitudes d'ordre et de morale s'établissent plus facilement, mais encore que puisqu'il faut s'en cacher aujourd'hui, la majorité des hommes désapprouve la débauche, tandis qu'au XVIe siècle la majorité des hommes y applaudissait ; la majorité et l'élite même. Ces mœurs que reproduit la comédie, savante ou populaire, haute ou basse, ce sont bien les mœurs générales du temps ; les personnages en sont choisis parmi les prêtres et les laïques, les magistrats et les soldats, les nobles et le peuple, les hommes et les femmes. Le clergé les favorise : témoins le Cardinal Hippolyte d'Este et Léon X qui prend si grand plaisir aux obscénités des *Rozzi* de Sienne, qu'il fait venir la troupe à Rome. On connaît l'immonde comédie du Cardinal Bibbiena. Tiraboschi cite les plaintes éloquentes d'un prêtre honnête sur ces scandales du clergé, qui ne connaît plus d'autres distractions que des comédies obscènes ou des exhibitions

de nudités. Ce qui est curieux, la plupart de ces pièces étaient dédiées à des dames du plus grand monde : la princesse de Gonzague ne put jamais se rassasier de voir la *Calandra* de Bibbiena, et la fit représenter partout : et la *Calandra* pourrait à peine se lire aujourd'hui entre hommes. « Si parfois je parais dépasser les bornes de la décence, » dit L. Dolce dans le prologue de son *Ragazzo*, « cela vient » de ce que, pour peindre les mœurs de notre temps, il » faudrait, à vrai dire, que tous les mots et tous les actes » fussent indécents. »

Quant aux femmes qu'on met en scène, ce ne sont point des courtisanes comme dans le théâtre antique : ce sont des jeunes filles de bonne famille, élevées par des duègnes corrompues, remplissant bien leurs pratiques religieuses, soupirant après le mariage, prenant le premier mari venu que leur proposera leur père, sauf à le tromper avec le fils du voisin avec lequel on s'est lorgné avant le mariage. Le mariage affranchit la femme ; et comme son éducation n'a point développé chez elle un intérêt élevé quelconque, comme sa situation de fille gardée dont l'imagination trotte sans qu'elle puisse se rejeter sur autre chose, l'a surexcitée, elle n'aspire qu'à ce jour de délivrance, et tout le monde sera indulgent pour elle, si elle profite bien de sa liberté : le ridicule est toujours pour le mari, et avec raison après tout : car le mari de la comédie et sans doute aussi de la société italienne d'alors, est en général un vieil imbécile lubrique qui convoite une fraîche jeunesse, ou un roué usé qui fait une fin ; il mérite donc amplement son sort dans un cas comme dans l'autre. L'adultère est en effet le seul et unique sujet de la comédie italienne : et, en cela, elle se sépare de la comédie latine, comme les

mœurs latines du temps de Térence de celles de Florence du temps des seconds Médicis. Nous voyons quelque chose d'analogue aujourd'hui : seulement, si le thème est le même, l'accord est différent. Les dramatiques du second Empire jouent l'adultère sur un ton tragique, les Italiens le jouaient sur un ton comique : et franchement, je crois que le rire en pareille matière vaut encore mieux et est plus sain que la pleurnicherie sentimentale. Si les jeunes filles sont fort effacées dans la comédie italienne, et se ressemblent fort les unes aux autres, il n'en est pas ainsi des femmes mariées dont les caractères sont plus accusés; et qui ne s'accordent que dans une seule chose : le bonheur de tromper leurs maris; pour les femmes publiques, elles y sont ignobles, et quant à l'entremetteuse, qui y joue un rôle tout à fait prépondérant, on peut imaginer ce que la verve italienne en a fait. Les personnages vertueux sont rares et la plupart du temps, fort ennuyeux et sans relief : j'ai dit que tous les maris y sont vieux ou sots; les fils sont vils et débauchés, trompant leur père, trompés eux-mêmes par leurs fripons de domestiques, qui conduisent presque toujours l'intrigue entière.

Les héros de la comédie, les jeunes amoureux, montrent à merveille ce que devait être la jeunesse de ce temps : sevrés de toutes les nobles passions, exclus de la science et de la politique, n'ayant pas même l'occasion de se maintenir virils dans le noble métier des armes, école de discipline morale aussi bien que des mâles vertus, ils n'ont aucune occupation, aucun état, aucun but sérieux dans la vie : je ne me rappelle pas un trait noble, une action de cœur, un mot qui révèle une pensée chez les

jeunes gens spirituels, élégants, corrompus, de la comédie italienne. L'Italie n'avait jamais été la terre promise de la chevalerie; depuis le XIIIe siècle, le commerce y avait détruit les rares traditions chevaleresques qui y avaient pénétré à la suite des armées du Nord. Le culte de la femme, telle qu'on le trouve encore chez Dante et Pétrarque, chez Boccace même dans sa passion pour Fiammetta, avait disparu. Rapaces, comme les jeunes filles qui se prostituent légitimement pour avoir carrosse et diamants, les jeunes hommes n'hésitent point, la plupart du temps, à se faire entretenir par leurs maîtresses, à faire un mariage riche pour rétablir leurs affaires; à faire même ce que la loi punit, pourvu que ce soit le domestique qui en endosse la responsabilité; car le domestique a bon dos, et il ne se plaint pas, ne sait-il pas après tout qu'il mène le père et qu'il mène le fils, comme il mène la comédie entière? Or, toute comédie italienne de ce temps est une comédie d'intrigues, et ces intrigues sont toujours ourdies, conduites et dénouées par maître fourbe le domestique, soutien né des fils contre les pères, des amants contre les maris, des débiteurs contre les créanciers.

Comme le public n'était guère difficile en matière de composition et d'invention, il suffisait au poète de prendre un sujet connu — la plupart du temps un sujet de la comédie ancienne — de le moderniser un peu, et d'y semer à chaque pas, sans se donner la peine de les motiver, des obstacles et des embarras imprévus, qui tinssent l'attention du spectateur en suspens. En saupoudrant le tout d'équivoques et de jeux de mots obscènes, en y mêlant quelques situations scabreuses et plus que risquées, il était sûr de captiver ses auditeurs. Si ces auditeurs étaient des Toscans, il était tenu

à plus encore, je ne le nie pas : il fallait, en ce cas, mettre toutes ces drôleries et toutes ces polissonneries dans le plus pur florentin qui se parle au *Calimara* ou sous les arcades du *Mercato Vecchio*. Souvent aussi on prenait un événement scandaleux du jour qui faisait les délices de tous les cancaniers de la ville, et on le dialoguait, et il faut dire qu'en thèse générale les pièces ainsi improvisées sont les meilleures. Quant au public, il ne se doutait pas de la satire contre lui-même qu'il applaudissait : comme cela a été l'usage de tout temps, il riait à gorge déployée de la paille de tous ses chers voisins qui autour de lui remplissaient loges et parterre.

La satire cependant fit bientôt irruption dans la comédie, comme on devait s'y attendre chez un peuple spirituel et moqueur, prompt à saisir les ridicules du prochain, heureux de le dénigrer; et comme il ne pouvait guère être autrement dans un temps d'oppression politique et religieuse tel que celui où se produisit la comédie. Déjà avec l'Arétin, qui cependant appartient encore à la première moitié du siècle, même déjà avec l'Arioste qui le précède de vingt-cinq ans, la satire se fait sa place sur la scène : c'est le seul et innocent moyen de regimber contre ses bourreaux. Partout ailleurs, en ce moment, en France, en Angleterre, en Allemagne, les sciences, la philosophie, la réforme, secouent le vieil édifice; ici, en Italie, tout est figé : on a essayé d'ébranler la construction, on n'a réussi qu'à la miner; elle est debout encore et toute pourrie et vermoulue qu'elle est, elle durera encore bien trois siècles. Aussi ce n'est plus l'édifice même qu'on attaquera, ce sont les ornements, ce sont les serviteurs qui le remplissent. Pourvu qu'on ne touche pas au dogme, on vous permet de railler un peu les

pratiques, de railler beaucoup le prêtre : bien plus le prêtre est le premier à s'asseoir sur les bancs et à rire des traits qu'on lui lance. Quelle est cette satire contre les choses saintes, on peut le voir dans la *Cortigiana* de l'Arétin, et ceux qui ont lu la *Talanta* ou l'*Ipocrito*, sauront ce qu'on pouvait impunément dire du prêtre. Cela n'empêchait pas d'emprisonner Galilée, de pourchasser Campanella, de brûler Giordano Bruno, qui s'étaient avisés, non de se moquer des mœurs du clergé, mais de miner l'édifice religieux tout entier en osant penser librement. Il est juste de dire que dans cette seconde moitié du XVIe siècle, où la moralité rentra dans l'Église en même temps que le fanatisme, on était devenu plus sévère pour les rieurs : témoin le terrible Pie V qui ne se fit pas faute de pendre haut et court l'auteur de la *Priapea*, et pourtant Franco ne faisait guère que suivre l'exemple de son maître l'Arétin, l'enfant gâté de Clément VII et de Jules III.

Dans les choses séculières la satire se tait plus tôt encore; la plupart du temps elle se contente de quelques saillies, ou d'apostrophes isolées; lorsque par exception elle met des personnages en scène, elle est spéciale, presque locale, s'adresse à quelque pauvre diable de la ville. Le maître, elle ne le raille qu'indirectement par des types impersonnels : le sbire, le bravache espagnol, le soldat de fortune. Un type surtout y revient sans cesse, trop malheureux pour être comique, trop avili pour être tragique, et qui, selon l'observation fine et profonde d'un critique éminent (1), n'est au fond que le type du peuple italien lui-

1. M. Ruth, dans sa *Geschichte der italienischen Poesie*. Je suis heureux d'avoir l'occasion de rendre ici justice à un homme contre lequel on

même, mené par des prêtres, maltraité par l'étranger, exploité et méprisé par les forts, s'en vengeant par l'épi-

semble avoir organisé la conspiration du silence. Si M. Ruth était français, on comprendrait que la composition un peu lourde et la langue souvent négligée de ses ouvrages lui eussent fait tort. En Allemagne où ces défauts sont si communs, on aurait dû être plus juste pour un homme d'un si grand savoir, dont les livres sont si remplis de faits et d'idées, et qui a des vues originales et neuves sur toutes les choses dont il parle avec tant d'autorité et de connaissance de cause. Que l'esprit de système l'entraîne parfois un peu loin, je n'ai garde de le nier, mais en somme, son histoire de la poésie italienne, malgré ses lacunes, est encore une des meilleures et des plus instructives que nous ayons. Et à ce propos, qu'on me permette de regretter que personne encore n'ait tenté de combler un vide dans l'histoire de cette riche littérature : l'histoire du théâtre italien au point de vue de notre siècle reste encore à faire. Les mystères des XIVe et XVe siècles étant presque impossibles à trouver en dehors des bibliothèques de Florence, les comédies mêmes se trouvant dispersées en petites éditions rares, ce serait là une œuvre méritoire. M. Emiliani Giudici l'avait entreprise; je ne sais pourquoi il s'est arrêté au quart du chemin. Le second volume de M. Palermo (*I Manoscritti palatini*) est presque inaccessible; c'est d'ailleurs de la pure érudition; il ne dépasse guère le XVe siècle et c'est un recueil d'analyses entremêlées de bons aperçus plutôt qu'une histoire. Le livre de M. Klein (*Geschichte des Dramas*, V et VI) est malheureusement illisible; il y a là beaucoup de science dépensée en pure perte, des vues ingénieuses parfois; mais, trop abondant en certains endroits et trop détaillé, ce livre est pourtant incomplet; de plus l'absence complète de composition, les continuelles digressions, le style si relâché et si débraillé, le mauvais goût constant en rendent la lecture presque impossible. Avec les matériaux qui y sont contenus, avec les idées qui y sont jetées à profusion on eût fait, avec un peu de méthode et d'ordre, un ouvrage très-utile. Tel qu'il est, les gens du monde ne peuvent le lire, les savants n'y trouvent que peu de nouveau. — Il va sans dire que je ne méconnais point les mérites des Allacci et des Quadrio, des Riccoboni et des Bartoli, des Muratori et des Tiraboschi. Mais il y a des sujets qui veulent être repris chaque siècle, surtout lorsque les découvertes et les réhabilitations se multiplient comme de nos jours. Le futur historien que j'appelle de mes vœux trouvera un secours précieux dans le recueil de *rappresentazioni* que prépare M. d'Ancona et dont il a bien voulu me confier les épreuves; mais il faudra toujours remonter à la riche collection d'éditions du temps qui se trouve aujourd'hui à la Magliabecchiana.

gramme, raffinant son esprit, perdant sa dignité : c'est le rôle du vieillard lubrique qui convoite la jeune femme de son voisin, trompé par ses enfants, mené par sa femme, houspillé par les amants, volé par les domestiques, entortillé par le prêtre, bafoué par tous.

Est-il étonnant qu'avec une réalité pareille on ait eu une poésie pareille? et doit-on s'attendre à trouver dans la comédie italienne du *Cinquecento* l'originalité humoristique et la fantaisie gracieuse de Shakespeare, le rare bon sens et la haute morale sociale de Molière? et n'eût-il pas fallu, pour produire un résultat analogue, avoir un état de choses analogue? soit la santé primitive et vigoureuse du temps d'Elisabeth, soit la noble convention et l'exquise politesse du siècle de Louis XIV? N'eût-il pas fallu avant tout posséder une vie nationale et publique comme celle qui animait l'Angleterre au temps de l'*Armada*, la France au moment de Rocroy?

V.

Restait la comédie de *cape* et d'*épée* à l'Espagnole ; mais ce genre, que les comédies de Ricchi, plus tard celles de Cicognini le jeune, mirent par moment à la mode, eut de la peine à s'acclimater dans cette société italienne si éloignée par ses principes et ses traditions du monde où avaient vécu Lope de Vega et Tirso di Molina; et ce sont précisément ces principes et ces traditions de la civilisation espagnole qui font le charme de ce genre tout spécial [1]. Restait aussi la co-

1. Voy. sur cette comédie mon ouvrage sur les *Conditions de la bonne Comédie* que je me suis déjà permis de citer.

médie à la Ménandre, dont on imitait d'ailleurs la forme, la comédie à caractères. Celle-là s'attaquait aux travers généraux et permanents de la nature humaine, à l'avarice, à la jalousie, à la vantardise, à la prétention, mais elle ne chatouillait pas assez le palais blasé de l'Italien, à qui il fallait des surprises, de la complication, des aventures. Restait enfin la satire des divers états de la société, telle que les anciens l'avaient pratiquée dans les mimes de Sophron et que déjà la *rappresentazione* avait commencée en raillant les médecins, les juges, les soldats, les astrologues; mais, si j'excepte le *Nécromancien* de l'Arioste et le *Filosofo* de l'Arétin, je n'en vois guère d'exemple; encore l'auteur du *Roland furieux* reste-il à la surface, s'attaque-t-il à l'extérieur, au costume, aux *tics* plus qu'au fond. Machiavel usa de cette satire incidemment en mettant sur la scène frère Timothée, le type du prêtre moyen; l'Arétin prit un élan pour suivre le grand Florentin, mais c'était après tout une âme trop basse pour pouvoir manier avec succès la noble arme de la comédie: le pédant du *Marescalco*, le philosophe et le dévot du *Filosofo* et de l'*Ipocrito* ne sont pas frappés d'assez haut pour être touchés bien sérieusement.

« La difficile entreprise que de faire rire les hon- » nêtes gens, » s'écriait Molière, et jamais personne n'a dit plus vrai. Tout poète, le poète comique plus qu'aucun autre, a besoin d'être au-dessus de son sujet : s'il y est enfoncé il ne saurait le dominer. Pour voir surtout la portée idéale de la vulgarité — elle aussi a son idéal — il est nécessaire que l'on s'élève au-dessus du vulgaire : car le poète est appelé à idéaliser la réalité en lui donnant la forme de l'art, c'est-à-dire en la dégageant de son apparence grossière et passagère; comment le ferait-il s'il n'avait

pas accès lui-même au monde de l'idéal ? Et quand même il aurait ce sens élevé qui lui permît de purifier toutes ces boues par la seule magie de l'art, cela ne lui suffirait pas, si en même temps il n'était porté et soutenu par son milieu, par son temps. Or qu'était-ce que le temps de Cecchi et de Firenzuola, du Lasca et de Gelli ? Aucun grand intérêt, aucune grande idée ne le tourmentait plus. L'esprit public avait depuis longtemps disparu sans laisser de trace et la foi elle-même s'en était allée ; aucune entreprise commune et nationale ne réunissait dans un même sentiment les membres épars du corps italien ; la haute aspiration intellectuelle de la Renaissance elle-même s'était évaporée. Partout ce n'est qu'esprit de clocher, petites rivalités, petits caractères, petites et minutieuses recherches d'érudition, petite poésie de sigisbées et d'académiciens. Comment le petit aurait-il pu produire autre chose que le petit ? et est-il étonnant que, malgré le grand nombre de beaux talents, l'Italie ne produise presque plus rien de durable, de fort ? Lors même que le génie veut prendre son essor, comme dans le Tasse, il ne peut déployer ses ailes ; une puissance occulte le paralyse ; et n'osant puiser dans le présent, obligé de prendre fond et forme ailleurs, il peut créer des œuvres correctes, pures, irréprochables, il ne créera jamais des œuvres fortes et mâles et vivaces.

C'est ainsi que la poésie dramatique est entravée dès sa naissance en Italie. La forme seule trompe sur le peu de fond. Elle a toutes les qualités de l'Italien de la décadence : elle a l'esprit, la grâce, le classicisme : voilà ce qui, à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle, l'impose à l'Europe et à la France en particulier ; absolument comme les mêmes qualités leur imposèrent les diplomates et les

hommes d'État italiens. Dès qu'on eut une civilisation à soi, on les rejeta, presque avec mépris, comme de vieux haillons qui ont fait leurs services. Quels dédains on eut pour cette Italie vieillie sans avoir acquis la vertu de la vieillesse, la dignité; comme on se sentait jeune et vigoureux à côté de ce monde sénile et malade qui ne s'aperçoit même plus qu'il est malade. Du temps de Machiavel, du temps de Giordano Bruno même, on sent encore dans la comédie que sous ce fin sourire italien, il y a une douleur patriotique, qu'on a conscience du mal dont on se moque, et que l'on n'a pris le parti de le railler que parce qu'on sent que l'on ne peut plus le guérir. Au XVIII[e] siècle, chez Goldoni et Chiari, encore même chez Nota, on semble fait à l'oppression, fait à l'immoralité, fait à la mort intellectuelle : on ne l'attaque plus même de la façon détournée et ironique d'autrefois; on le représente simplement, comme si de rien n'était, comme si les choses devaient être ainsi; tout cela leur semble naturel; l'état si factice, si contre nature de la société leur semble même moral : il s'en faut de peu qu'ils accuseraient d'immoralité celui qui oserait se soulever contre cette société de convention et affirmer la morale naturelle. L'amour vrai, l'enthousiasme, la franchise, la chasteté ne finissent-ils pas par devenir des ridicules dans une civilisation artificielle qui repose sur tout un système savamment combiné d'égoïsmes et de mensonges?

La comédie perd d'ailleurs de plus en plus avec ces créateurs de la *commedia flebile*, imitateurs de Nivelle de la Chaussée, le peu de caractère national qu'elle avait conservé encore. Non-seulement on renonçait au franc rire florentin et surtout au fin langage toscan, mais encore on commençait à représenter des scènes qui ne sont point ita-

liennes. Pour obvier à cet inconvénient et aussi un peu pour flatter le goût populaire, on introduisit dans la *commedia sostenuta* — l'ombre de Goldoni dut en frémir de colère — des types locaux; mais de cette façon la comédie qui, un instant, trois siècles auparavant, avait semblé sur le point de prendre un caractère national, se provincialise de plus, et par ces rôles stéréotypes des diverses villes d'Italie, par Meneghino de Milan et Gianduja de Turin, par Stenterello de Florence, et Cassandrino de Rome, se rapproche de la *commedia dell' arte* qui alors était arrivée à son apogée.

La comédie du métier — c'est ainsi qu'il faut traduire ces mots — était, après l'origine religieuse et l'imitation des anciens, le troisième germe d'où le théâtre national eût pu naître en Italie si l'Italie avait été une nation. Elle est si bien dans le génie du peuple, cette comédie populaire improvisée, dont le cadre seul appartient au poète, tout le reste à l'action; cette farce joyeuse, semblable au *comos* attique, et qui certainement se rattache aux Atellanes du vieux Latium! Où la verve italienne, le sarcasme et la satire pouvaient-ils trouver de meilleurs interprètes que dans Arlechino et Colombina, Truffaldino et Brighella, Pantaleone de Venise et Spavento de Naples, le Dottore de Bologne, et Gelsomino de Rome, dans tous ces masques typiques où dès la fin du moyen âge la jalousie des villes italiennes s'était donné un si libre cours ? Des hommes d'un talent de premier ordre ne dédaignaient pas de cultiver ce genre populaire et souvent éphémère : il y a des *scenarj* (cadres, plans) qui sont des chefs-d'œuvre; un vrai poète comme Gozzi essaya encore au XVIIIe siècle, en ajoutant la fantaisie à l'esprit, et

le charme du vers au comique des situations, en achevant et élaborant des scènes entières, de donner de la durée à ces créations éphémères : il n'y réussit qu'à demi. C'est à peine si l'Italie connaît encore les *Pittochi fortunati* ou *Turandot* qui font les délices des Allemands, plus friands de fantaisies que les méridionaux et qui ont tout à fait adopté ces charmantes féeries comiques ; en Italie le théâtre de Gozzi reste toujours vénitien, ne devient jamais italien.

Des types malheureusement excluent forcément le dessin des caractères individuels, et c'est par les personnages nettement et finement caractérisés que vit le théâtre ; et un assemblage de types provinciaux ne fait pas plus un drame national qu'un recueil d'idiotismes ne constitue une langue (1). Si la *commedia dell' arte* n'a, pas plus que la *rappresentazione* et la *commedia erudita*, produit un théâtre vraiment national, classique et pourtant vivant, comme par exemple le théâtre de Molière, c'est toujours, je crois, à la même raison qu'il faut s'en prendre, à l'absence de vie publique, d'intérêts communs, de foyer unique, de nationalité constituée. Étant donnés le caractère de l'Italien des trois derniers siècles, et son état social, politique et reli-

1. Voyez sur la *Commedia dell' Arte* Maurice Sand : *Masques et bouffons* et surtout l'excellent livre de M. Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*. Les principales sources cependant resteront toujours Scala lui-même, Riccoboni et Bartoli. — Les comédies en dialecte de Ruzzante et de Calmo ne devraient pas être confondues avec la *Commedia dell' Arte*, comme on le fait généralement. Si je n'en ai pas parlé, pas plus que de la comédie champêtre de Buonarotti le jeune, ou de la comédie fantaisiste de Borghini, c'est que je n'ai voulu donner dans cet aperçu sommaire que les caractères généraux et comme l'ébauche d'une histoire de la comédie italienne. Ce n'est qu'en entrant dans le détail qu'on pourrait faire ressortir les diverses tentatives plus ou moins heureuses de s'écarter des trois genres principaux esquissés dans cette étude.

gieux, il pouvait se produire quelques comédies isolées d'une grande valeur littéraire et de style; il pouvait se former aussi une scène d'amusement et de passe-temps; il était impossible qu'un théâtre original et classique, inspiré du moment et fait pour vivre dans le peuple, il était impossible, en un mot, qu'un théâtre national se formât. Il n'en est pas moins certain que celui qui veut suivre le développement du caractère italien, la société, les mœurs, l'État même et l'Église de l'Italie moderne, ne trouvera nulle part une mine plus abondante, moins exploitée et plus précieuse. Le théâtre italien devrait être sans cesse consulté par quiconque entreprendrait d'écrire une histoire de l'Italie depuis la Renaissance.

III. LA POLITIQUE DANS LE MYSTÈRE DU XVᵉ SIÈCLE.

(LAURENT DE MÉDICIS).

La *rappresentazione,* — on est convenu de comprendre sous ce nom générique tout ce que nous appelons en France mystères, miracles et moralités, — la *rappresentazione* italienne dont les débuts remontent beaucoup moins haut que les origines du théâtre français, franchit avec une rapidité extrême les diverses phases que la France mit près de quatre siècles à parcourir. Au commencement du XIVᵉ siècle, nous lui voyons encore un caractère purement liturgique : on dirait de simples commentaires ou illustrations des actes du culte religieux. Mais bientôt l'intention morale prime le caractère sacré, pour faire place à son tour à l'élément tout à fait profane, satirique même. Dès le milieu du XVᵉ siècle, ce théâtre populaire ne conserve plus guère de son origine que le choix des sujets exclusivement sacrés. Dans la forme, l'octave élégante a pris la place du vers un peu inculte des premiers temps; pour le fond, c'est l'esprit, ce sont les mœurs de l'Italie contemporaine que nous retrouvons sous le vêtement plus que transparent des noms, des costumes et des lieux de l'histoire sainte ou de la légende. Toutes les classes de la société italienne nous y apparaissent déjà,

à peine déguisées, depuis le paysan et le petit bourgeois jusqu'aux princes et condottieri, depuis le médecin et le juge jusqu'au savant et à l'astrologue, depuis le mendiant jusqu'au grand seigneur et depuis la servante jusqu'aux souveraines. Il eût été étonnant que les événements et les doctrines politiques de l'histoire contemporaine n'eussent pas trouvé un écho dans ces spectacles populaires, et nous rencontrons, en effet, les traces visibles des uns et des autres : ce ne sont même pas moins que les grands noms de Laurent-le-Magnifique et de Jérôme Savonarole que nous rappelleront ces essais naïfs d'une comédie politique.

I.

C'était, disait-on, la longue lutte entre la papauté et l'empire, entre les Guelfes et les Gibelins, qui empêcha l'Italie du moyen-âge d'arriver à la paix et à l'unité, et lorsqu'au commencement du XIV[e] siècle, les prétentions impériales semblèrent à tout jamais enterrées dans la tombe d'Henri VII et que la translation du saint-siége à Avignon eût délivré l'Italie du plus dangereux ennemi de son repos et de son unité, le moment paraissait venu pour la Péninsule, abandonnée à elle-même, de réaliser aussi ses désirs si longtemps nourris. Il n'en fut rien cependant. Les passions surexcitées par de si longues luttes ne purent se calmer du jour au lendemain, l'ambition des hommes politiques, les luttes d'influence au dedans des républiques, l'envie et la jalousie entre tous ces États qu'aucune solidarité de principe ni d'intérêt ne ralliait plus en face d'un ennemi commun, prolongèrent pendant plus d'un siècle encore les

désordres et les souffrances, qui depuis si longtemps déchiraient l'Italie. Ce n'est pas ici le lieu de raconter les rixes sanglantes dont les rues de Rome furent les témoins journaliers, les révolutions de palais qui désolaient Naples, les discordes intestines dont les villes, comme Gênes, Milan, Venise même, furent les théâtres. Il n'entre pas davantage dans mon cadre de raconter les efforts qui, un instant, semblaient devoir être couronnés de succès, de Galéas Visconti pour assurer à Milan l'hégémonie de la Péninsule. Ils ne furent qu'éphémères et après sa mort, la division et les luttes reprirent de plus belle. C'est grâce à ces guerres, peu sanglantes à la vérité et purement stratégiques, pour ainsi dire, mais qui n'en inondaient pas moins ce malheureux pays de tous les maux que les armées de mercenaires traînent à leur suite, c'est grâce à la guerre que la *tyrannis*, dans le sens grec du mot, réussit à s'établir presque partout en Italie et à écarter, au profit de hardis *condottieri*, les gouvernements républicains qui avaient fait la gloire du moyen-âge italien. C'est vers le milieu du xve siècle que cette grande révolution eut lieu : elle coïncidait avec la fin tardive du schisme d'Occident qui rétablit aussi dans l'église le principe monarchique si fortement compromis par la captivité de Babylone et les querelles des papes et des anti-papes, des conciles et des anti-conciles.

Ce ne furent pas toujours cependant, ni partout d'heureux soldats, qui s'emparèrent de la souveraineté, comme à Milan. Parmi des populations à grandes traditions politiques, à longues habitudes libérales et, j'allais dire parlementaires, d'une haute culture intellectuelle, comme le fut la population de Florence, la *tyrannis* devait revêtir et revêtit un caractère différent, et pour ainsi dire bourgeois.

On se rappelle la constitution aristocratique de la patrie de Dante, ses révolutions de la fin du XIIIe siècle qui substituèrent le règne de la haute bourgeoisie à celui de la noblesse d'épée; on sait les longues luttes entre les Ricci et les Albizzi pendant tant d'années, enfin ce soulèvement des *Ciompi* qui mit un instant le pouvoir aux mains du bas peuple pour le laisser ensuite entre celles de la bourgeoisie, et surtout de la petite bourgeoisie, si je puis appeler ainsi les *arti minori*. On peut dire que la démocratie ne fut complète et réelle à Florence qu'à partir de cette époque; et si dès ce moment nous voyons poindre le nom des Médicis, avec ce Sylvestre qui joua un rôle si équivoque dans le mouvement de 1378, il ne faut voir là que la conséquence naturelle du régime démocratique, aussi inévitable dans les petits États que dans les grands, et qui forcément aboutit à la concentration de la puissance populaire entre les mains d'un seul, comme le prouvent non-seulement le simple bon sens, mais encore les exemples si éloquents d'Athènes et de Rome, de la Hollande et de la France.

Les historiens doctrinaires sont fort embarrassés quand ils se trouvent en face des premiers Médicis qu'ils ne savent trop classer et étiqueter dans leurs rayons et dans leurs systèmes; ce n'est ni le césarisme, ni la monarchie traditionnelle, ni la république, ni le régime constitutionnel; ce n'est point la confiscation des libertés publiques, puisqu'elles subsistèrent toujours, ni l'exploitation de la richesse populaire au profit d'un seul, puisque les premiers Médicis ne se servirent de leur immense fortune personnelle que pour combler Florence de leurs largesses; c'est simplement un phénomène, sinon unique, au moins très-rare dans l'histoire. C'est le

gouvernement par l'influence personnelle, analogue à celui de Pisistrate et de Cypsélus de Corinthe, ou mieux encore à celui que Périclès exerça, la plupart du temps sans fonction officielle, sur le peuple d'Athènes. L'éloquence, des services rendus, une grande position de fortune et de naissance inspirent une confiance universelle, et cette confiance universelle fait que tout le monde s'en remet tacitement à la direction d'un seul homme, sans qu'on puisse dire que cet homme ait usurpé le pouvoir. Je n'ai pas à examiner ici la valeur de ce genre de gouvernement : il peut donner et il a donné à Athènes comme à Florence, plusieurs lustres de prospérité et de grandeur, mais dès qu'il a eu la prétention de se transmettre par héritage, ses inconvénients ressortirent d'une façon choquante et cruelle à la fois. Pour deux hommes d'un haut mérite, tels que Cosme et Laurent-le-Magnifique, la maison des Médicis comptait vingt membres incapables ou corrompus, et pour trente ou quarante ans de bonheur, elle valut à Florence deux longs siècles de servitude et de décadence.

Le vrai grand homme de cette famille, le plus grand homme peut-être de l'Italie moderne, fut Laurent-le-Magnifique, celui même dont l'œuvre dramatique doit nous occuper ici. Il fut, à vrai dire, le second fondateur de la dynastie. Formé à la politique par son aïeul qui, dès l'âge de seize ans, l'initia dans les secrets du gouvernement, il fut associé tout jeune encore à son père dont la maladresse avait provoqué la conspiration des Pitti. Laurent en vint à bout malgré son extrême jeunesse, et en fut complimenté en termes fort flatteurs par le plus grand politique du temps, Ferdinand de Naples. Peu après, à peine âgé de vingt-deux ans, en 1470, il succéda à son père, car déjà on peut

parler de succession, comme s'il s'agissait de princes. En effet, tout bourgeois qu'il affecta d'être, Laurent avait déjà reçu une éducation toute princière. Fils d'une des femmes les plus distinguées de cette Italie de la Renaissance qui en compte un si grand nombre et qui n'avait pas encore appris à contester les grâces de leur sexe aux femmes d'une instruction supérieure, fils de Lucrezia Tornabuoni, il eut pour premier maître Gentilis, prêtre pur, honnête et, ce qui était plus rare encore au xve siècle, profondément et sincèrement croyant. C'est à cette mère, dont on admirait le talent poétique, c'est à ce prêtre simple et dévoué que Laurent fut, sans doute, redevable de ce trait idéal et religieux que nous retrouvons dans tous ses actes et dans toutes ses œuvres; cette aspiration aux choses élevées qui imprima à toute sa vie le sceau de noblesse que nous y admirons encore; qui lui permit de rester croyant sans s'astreindre à une orthodoxie étroite et sans répudier les beautés de la philosophie antique, de se mêler à toutes les joies et à toutes les jouissances de la vie populaire tout en les ennoblissant toujours par le sens élevé qu'il savait y mettre. Rien ne fut épargné pour orner et pour cultiver son esprit, comme on avait tout fait pour développer les trésors de son âme. L'illustre Landino et le péripatéticien Argyropulo l'instruisirent dans les lettres latines et grecques où il égala bientôt ses maîtres, et sur lesquelles il devait exercer une influence si décisive et si puissante. En même temps il ne négligeait point, en vrai ancien qu'il était, le soin des avantages corporels : à la lutte et à la nage il cherchait son égal; la chasse et le tournois étaient ses exercices favoris; on ne connaissait pas de cavalier plus élégant et plus intrépide. Quoique laid de figure, le feu de

son regard et l'éloquence de sa parole fascinaient tous ceux qui pouvaient l'approcher, et on sait que tous les citoyens purent l'approcher partout et toujours.

Quand il prit entre les mains les rênes du gouvernement, il s'agissait avant tout de ramener à son parti les esprits aliénés par la conduite de son père; il y réussit facilement grâce à son affabilité, sa libéralité, sa supériorité d'esprit. Après avoir rétabli le calme à l'intérieur, il sauvegarda les intérêts de l'État à l'extérieur: Florence était menacée d'une ligue de presque tous les États importants de l'Italie; sa ruine était certaine, si elle engageait la lutte, à moins qu'elle n'acceptât le secours de l'étranger qui, dans la personne de Louis XI, lui offrit son aide. Laurent le repoussa sans hauteur, mais avec dignité : « Je ne sais pas encore, répondit-il, préférer mon intérêt au danger de l'Italie entière. A Dieu ne plaise que les rois de France songent jamais à essayer leurs forces dans ce pays! C'en serait fait de l'Italie. » Il trouve un autre moyen de sauver l'indépendance de sa patrie, un moyen qui n'expose que lui: il a l'audace d'aller jusque dans le camp même de son plus dangereux ennemi et de le détourner par la persuasion de ses desseins menaçants.

Il ne se contente pas de ce succès qui cependant avait été le salut de sa patrie; il a l'ambition plus haute encore d'établir, à défaut de l'unité que les jalousies réciproques empêchent encore de naître, l'équilibre de l'Italie. Il réussit dans cette haute conception politique comme il avait réussi à sauver l'existence de Florence. Pendant les dix dernières années de son règne, aucune guerre ne désole l'Italie et c'est Florence qui, grâce à la supériorité de Laurent, est l'arbitre suprême des destinées de l'Italie. Cet équilibre

était factice sans doute, comme le sont tous les équilibres, car il exigeait un tact, une vigilance incessante, une fermeté et en même temps une souplesse de main dans celui qui tenait la balance, une application constante du *fortiter in re, suaviter in modo,* une capacité politique en un mot, qui n'est pas donnée à tous, et qui surtout ne fut point donnée à Pierre, fils de Laurent.

Pendant qu'il dirigeait ainsi avec une diplomatie consommée les affaires extérieures de son pays, Laurent ne négligea pas davantage les affaires intérieures et les siennes propres. Ces dernières étaient considérables, vous le savez; car il se trouvait à la tête d'une fortune personnelle et d'une maison de commerce qui ressemblaient à peu de choses près à la situation financière qu'occupe aujourd'hui en Europe la maison Rothschild. Elle ne périclita pas dans les mains de Laurent qui ne fit que se conformer aux errements de son aïeul en étendant de plus en plus les relations commerciales, en intéressant de plus en plus de personnes à ses affaires par toutes sortes d'entreprises nouvelles, et surtout en identifiant l'intérêt de la maison de Médicis avec celui de la ville de Florence, ce qui ne manqua pas de faire considérer par le peuple la prospérité de la maison de Médicis comme celle de la ville de Florence. De plus, il acquit des terres et donna ainsi à sa famille des attaches et un poids qui avaient manqué à son grand-père, et qui l'avaient empêché de sortir de la modeste sphère du *popolano grasso* où il se confina toute sa vie. Aussi l'opposition fut-elle bientôt réduite; c'est en vain que le complot des Pazzi éclata; il put lui enlever son frère et associé de gouvernement, Julien, il ne put ébranler son autorité. Au premier moment, une vigueur de répression que nous

trouverions excessive et presque sauvage avec nos mœurs actuelles, plus tard une tolérance absolue des opinions légalement émises, tolérance que certains d'entre nous traiteraient peut-être de licence, finirent par éteindre, sinon toutes les haines et toutes les envies, du moins toutes les résistances.

Ajoutez des moyens d'action tout moraux et de l'ordre le plus élevé : je veux parler du culte des lettres et des sciences, de l'éducation intellectuelle du peuple, car Laurent ne négligea pas plus les basses classes que les rangs élevés de la société dans son désir de grandir et d'ennoblir la civilisation de son pays; et le meilleur moyen à ses yeux c'était de donner l'exemple, de prendre part, de s'intéresser lui-même aux efforts de son temps. Car c'est là un des traits les plus distinctifs de cette nature d'élite que cette universalité de l'intérêt, cette totalité, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, de son individualité. Homme d'action qui cependant sait être contemplatif à ses heures, esprit pratique dans la vie et pourtant idéaliste dans ses aspirations, homme de plaisir, et en même temps poète mélancolique et rêveur, savant et guerrier, diplomate et commerçant, Laurent est une nature antique dans la force du terme; nature entière, saine, et qui ne connaît pas encore notre division du travail qui, intellectuellement a réduit notre société moderne où matériellement elle a réduit notre population industrielle, à la destruction complète de l'harmonie et de l'équilibre de l'âme, comme à la destruction de la beauté et de la symétrie du corps.

On sait ce que Laurent fit pour les lettres, les sciences, les arts; comment, abandonnant de bonne heure le péripatétisme que lui avait enseigné Argyropule, il se

dévoua au platonisme dont le caractère idéal tranchait si singulièrement avec le pédantisme insupportable où les scolastiques avaient réduit la philosophie du Stagirite; on a entendu parler de ces jardins des Ruccellai, de cette belle villa de Careggi où se rassemblaient les membres de l'académie platonicienne que Cosme avait déjà fondée, mais à laquelle Laurent communiqua une vie nouvelle; on connaît les noms immortels de Marsile Ficin, d'Ange Politien, de Pic de la Mirandole, qui là se réunirent au grand homme d'État pour parler des problèmes éternels du genre humain, et pour s'enivrer avec lui des rêves poétiques de Platon. Ai-je besoin de dire quel service ils rendirent à l'humanité, ces hommes qui affranchirent l'esprit des liens du scolasticisme où il se débattait; qui ouvrirent cet horizon nouveau où l'on entrevoyait, je le veux bien, plus d'utopies que de réalités, mais où l'humanité apprit de nouveau à deviner quelque chose de supérieur à nos instincts matériels, quelque chose de plus élevé que nos raisonnements logiques? Faut-il rappeler ce que Laurent fit pour le réveil des études anciennes; les sommes immenses qu'il prodigua pour faire rechercher, pour acquérir les manuscrits de l'antiquité, qu'il accumulait dans cette bibliothèque fondée par son aïeul, mais à laquelle les générations reconnaissantes ont donné le nom de Laurent? Qui a jamais pu en franchir le seuil sans une sorte de frisson respectueux, j'allais dire religieux; qui a jamais gravi ce bel escalier qui conduit à tous ces trésors, sans songer avec une profonde émotion à ce que durent ressentir les esprits des hommes, lorsqu'après une longue nuit, où ils avaient perdu le souvenir de leurs ancêtres, ils se trouvèrent de nouveau dans l'auguste assemblée des hommes d'autrefois,

quand de toutes parts la lumière éclatante de l'antiquité les inonda, quand ils retrouvèrent enfin « les titres de noblesse du genre humain » perdus depuis si longtemps?

Et les arts qui renaissaient ne rencontraient pas en Laurent un protecteur moins zélé, moins intelligent que les lettres: c'est lui qui réunit dans les jardins de Saint-Marc, aux lieux mêmes d'où allait sortir l'ennemi le plus implacable des Médicis et de la Renaissance, — Jérôme Savonarole — toutes les statues, tous les débris de l'antiquité qu'il put trouver, et que nous admirons aujourd'hui encore dans l'incomparable galerie des Offices; c'est lui, on peut le dire sans exagération, qui éveilla ainsi le génie du jeune Michel-Ange, et le dirigea dès l'abord vers les modèles achevés de la sculpture classique.

Je m'oublie en parlant des services rendus par ce grand homme, services si souvent méconnus par l'étroit esprit de parti; et j'ai hâte d'arriver au poète qui devrait seul m'occuper, si dans une nature aussi admirablement équilibrée, dans une vie aussi une et aussi harmonieuse, dans une action aussi féconde et aussi spontanée, il était possible d'isoler, comme nous le faisons par l'analyse, les diverses qualités et les différentes activités.

II.

La poésie de Laurent est importante à plus d'un titre, par sa valeur propre, par l'influence qu'elle a exercée sur la littérature italienne du siècle suivant, par l'action qu'elle eut sur les contemporains et sur les Florentins en particulier. Sans doute Laurent n'est point un poète de premier ordre,

— l'inspiration de ses poésies n'est pas assez originale, sa création n'est pas assez puissante, la composition de ses œuvres n'est pas assez achevée pour le placer si haut; mais Laurent est sans contredit sur le premier rang parmi les poètes du second ordre; et je ne sais même pas si je ne fais pas trop d'honneur à nos Malherbe et à nos J.-B. Rousseau en les plaçant si près du poète florentin. Sous le rapport du style, si un étranger peut se permettre de juger de ces choses délicates, Laurent me semble même au-dessus de tous les poètes du xve siècle, si j'en excepte Ange Politien et que je compte l'Arioste parmi les hommes du siècle suivant. Ce qui caractérise le style, comme aussi la conception poétique de Laurent, c'est l'union de la plus charmante simplicité avec la plus exquise élégance; c'est un élan qui nous emporte sans jamais nous conduire jusqu'aux nues, et un naturel populaire qui ne dégénère pas en vulgarité et n'effleure jamais la boue. Il semble que vous retrouvez jusque dans sa poésie ce caractère fondamental de sa politique: élever le peuple jusqu'à lui, poursuivre des buts élevés, confier la direction des affaires aux esprits les plus cultivés, mais rajeunir, retremper sans cesse l'action comme l'art à la source de toute force, à l'atmosphère populaire, à la publicité, à l'opinion, à l'inspiration nationale en un mot. De là l'influence immense de cette poésie, — qui pourtant ne s'est guère élevée au-dessus de la poésie de genre, — sur la marche et le développement de la poésie italienne au siècle suivant.

Ce qui caractérise la grande poésie italienne, n'est-ce pas en effet d'être classique sans imiter servilement les anciens, de savoir *sur des pensers nouveaux* faire *des vers antiques*, de chanter les héros du moyen-âge avec la mesure et le goût

naturels, spontanés, nullement voulus des anciens? Eh bien, cette qualité maîtresse de la poésie des premières années du *Cinquecento*, nous la trouvons déjà chez Laurent : il n'imite point les classiques, il en est pénétré ; il ne choisit point des sujets pris dans l'antiquité ; les sujets contemporains, il les envisage avec les yeux ouverts, naïfs des anciens ; il ne scande pas péniblement des hexamètres modernes, mais l'octave de Pulci acquiert sous sa main la pureté et l'harmonie des vers de Virgile et de Tibulle. Ce n'est pas autrement que Gœthe a composé son poème bourgeois d'*Hermann et Dorothée* où le monde moderne est vu et rendu par un génie hellénique. Plût à Dieu que Laurent eût fait pour le théâtre ce qu'il a fait pour les autres genres, et que l'Arioste eût pu écrire ses comédies, comme il a écrit son *Roland*, dans l'esprit antique, sans préoccupation de l'antiquité ! Peut-être le théâtre italien, étouffé dès le lendemain de sa naissance, par l'imitation des modèles anciens, ne le céderait-il pas plus que les autres genres poétiques de ce peuple si doué aux littératures étrangères (1).

J'ai dit que l'action de la poésie de Laurent sur ses contemporains ne fut pas moindre que celle qu'elle exerça sur le siècle suivant. Laurent en effet, en renouvelant tous les genres poétiques, ne se proposait pas seulement un but littéraire ; il poursuivait aussi un but politique ou plutôt social. Comme par ses collections, ses galeries, ses biblio-

1. Ce qui prouve que cette tendance n'était pas seulement instinctive chez Laurent, mais très-voulue et réfléchie, c'est son remarquable travail en prose : « *Epistola all' Ill. signor Federigo* » qui peut être considéré comme le premier essai de critique littéraire en Italie et où Laurent prend la défense des formes modernes et de la langue vulgaire.

thèques, ses réunions académiques, il agissait sur les esprits d'élite et sur les hautes classes de la société dont il ennoblit ainsi les mœurs sans les assombrir; de même il voulait agir sur le petit peuple, l'amuser et l'instruire, le distraire et l'élever, lui alléger le fardeau du jour et en polir les mœurs, lui offrir des spectacles et des plaisirs qui non-seulement rassérénassent la vie, qui encore lui donnassent à penser. C'est ainsi que nous le voyons se mêler lui-même et mêler ses fils aux mascarades, aux cortéges, aux cavalcades, aux ballets qu'il organise avec un luxe et un goût qui font de tous ces spectacles autant de jouissances d'art; mais en même temps il n'épargne rien pour que les fêtes de l'Église, les processions du clergé, les représentations sacrées s'exécutent avec toute la pompe et toute la solennité que les imaginations du midi demandent à l'apparition extérieure de la religion. On parle beaucoup de ses *canti carnascialeschi* pour les accuser d'immoralité, sans songer qu'après tout Laurent ne pouvait pas n'être pas de son temps; que les contemporains de Pulci n'avaient guère coutume de rire du bout des lèvres, comme les gens bien élevés de notre vertueux siècle qui savourent Rabelais dans leur cabinet, sauf à crier en public contre les « ordures du curé de Meudon; » que la verve aristophanesque n'exclue pas la santé morale; qu'enfin Laurent a su toucher à plus d'une corde et que, s'il a composé ces joyeux refrains qui tant vous scandalisent, il a écrit aussi des *laudi spirituali* qui appartiennent à ce que la poésie sacrée de tous les peuples a produit de plus pur et de plus élevé.

Ces deux faces de son génie, nous les retrouvons d'ailleurs partout, et pour ma part, je suis loin de lui faire un reproche de cette souplesse de talent, de cette ouverture d'esprit

qui lui fit tout comprendre et tout aimer. Rien de plus gai, de plus spirituellement enjoué que cette charmante satire contre l'ivrognerie de ses Florentins, les *Beoni*, voyage poétique dont le cadre et les terzines rappellent, en égayant le souvenir, l'*Enfer* de Dante; rien de plus noble, de plus pur, de plus idéal, pour tout dire, que ce poème didactique de l'*Altercazione* où il engage avec un campagnard et avec son ami, le platonicien Marsile Ficin, une discussion sur le vrai bonheur. Ici comme dans la satire, Laurent est un poète d'occasion: comme chez les anciens, sa poésie est toujours inspirée par la réalité; elle n'est jamais une froide amplification sur un thème convenu. Nous savons qu'il éprouvait réellement le besoin d'aller de temps en temps se reposer du tumulte des affaires en se retirant à la campagne, et je ne doute pas que la conversation platonicienne ainsi poétisée avait eu lieu réellement[1]. La ravissante idylle de la *Nencia da Barberino* qui raconte des amours champêtres avec un vigoureux réalisme et en un style naïf et presque satirique, a eu certes un motif aussi réel que le récit humoristique de la *Chasse au faucon* ou que l'inimitable allégorie de sa chère Ambra, petite île au milieu de l'Ombrone, retraite favorite du grand homme, quand il fuyait le bruit de la ville, ermitage pittoresque que le torrent débordé venait de lui ravir, et que le poète, personnifiant tout, à la façon des anciens, compare à une nymphe bien-aimée enlevée à son amant par le jaloux dieu de la rivière.

1. Quand mon âme est troublée, écrit-il un jour dans une lettre qui rappelle à beaucoup de titres la poésie de l'*Altercazione* et qui est adressée à Marsile Ficin lui-même, quand mon âme est troublée par le tumulte des affaires publiques, quand mes oreilles sont étourdies des cris des citoyens agités, comment pourrais-je supporter tant de fatigues si je ne trouvais dans la science le moyen de calmer mon âme? »

Parlerai-je de ce qu'il y a de plus personnel dans son œuvre poétique, de ses divins sonnets à Lucrezia de' Donati? Il est vrai qu'il ne nous a pas dit où et quand il l'a connue :

> Il tempo e'l luogo non convien ch'io canti;
> Ché dov'é si bel sole é sempre giorno,
> E paradiso ov'é si bella donna;

mais les savants sont indiscrets et ils ont appris le nom de cette belle que Laurent aima à vingt ans, et à laquelle il dédia non-seulement des sonnets, mais encore le commentaire de ses sonnets. Car à l'exemple de Dante, il nous a expliqué la naissance de ces petites fleurs toutes charmantes; et leur naissance qui commença sur la tombe de Simonetta, la maîtresse de son frère Julien, ne fut pas moins étrange que celle des chants de la *Vita nuova*. Je n'ai pas le temps de raconter ici les circonstances, ni d'exposer les théories platoniciennes de Laurent sur l'amour qui selon lui consiste à désirer le beau (*appetito di bellezza*) et à fuir le laid, ni de citer sa défense contre ceux qui l'accusent de « perdre son temps à composer et à commenter des passions amoureuses qui ne sont dignes ni des fatigues, ni du temps d'un homme qui a tant et de si hautes occupations; » ni enfin de traduire un de ces sonnets que les Italiens mettent naturellement bien au-dessous de ceux de Pétrarque, parce que pour eux le premier mérite de la poésie est l'harmonie musicale de la forme, mais que je préfèrerais de beaucoup aux poèmes du chantre de Laure s'il était permis de préférer la poésie sentie, passionnée et spontanée d'un adolescent vraiment épris à la versification savante, limée, correcte, mais souvent froide, d'un amant dont la tête était certainement plus échauffée que le cœur; je ne puis m'appesantir,

dis-je, sur le mérite de cette poésie lyrique qui me semble si parfaite, parce qu'il faut bien que j'aborde enfin le véritable objet de cette étude, la comédie populaire, la *rappresentazione* politique que nous a laissée Laurent de Médicis : l'œuvre la plus imparfaite peut-être du grand homme d'État, mais celle qui montre le mieux de quelle façon il entendait à la fois instruire et distraire le peuple florentin, comment il savait rester fidèle aux traditions populaires, tout en évoquant les souvenirs de l'antiquité, enfin et surtout comment son génie, toujours retrempé par le courant national et religieux, sut élever ses compatriotes aux conceptions les plus hautes et les plus pures de l'art de gouverner les hommes.

III.

Les soucis, les travaux incessants, la maladie enfin avaient vieilli Laurent avant l'âge; et persuadé de la nécessité pour Florence d'être dirigée par une main vigoureuse et virile, il songeait de bonne heure à abdiquer entre les mains de son fils Pierre : les craintes que l'inconsistance de ce jeune homme lui inspirait l'empêchèrent seules de mettre son projet à exécution, et une mort prématurée, — on sait qu'il mourut à quarante-quatre ans, — ne transmit que trop tôt le gouvernement à ce Pierre de Médicis qui ne dut le garder que si peu de temps. C'est dans un de ces moments de fatigue, où il ressentait déjà les atteintes de la maladie qui devait l'emporter bientôt, que Laurent semble avoir composé la *Rappresentazione di San*

Giovanni e Paolo, où nous rencontrons tant d'allusions à sa situation personnelle et à celle de sa famille.

Ce fut dans les dernières années de sa vie, en tous les cas qu'elle fut jouée, à l'occasion du mariage de sa fille Maddalena avec Franceschetto Cibo, le fils d'Innocent VIII. On voit le chemin qu'avait fait cette famille bourgeoise des Médicis, depuis les premières années de Cosme. Les fils de Laurent, les frères de la fiancée qui appartenaient à la compagnie de Saint-Jean, cette sorte de troupe d'amateurs dont j'ai parlé ailleurs, jouaient eux-mêmes des rôles dans cette pièce. On a même prétendu, — à tort selon moi, — que Laurent lui-même avait représenté le personnage de Constantin. Rien en effet ne serait plus touchant et plus pathétique que de se représenter, par l'imagination, Laurent sous les traits du vieil empereur qui abdique et donnant à Pierre et à Jean — depuis deux ans déjà cardinal, malgré son extrême jeunesse, et destiné à devenir un jour Léon X, — de sages conseils politiques. Malheureusement cette hypothèse est toute gratuite, car la troupe se composait exclusivement d'adolescents de treize à seize ans, et certes Laurent n'eût pas voulu, par sa présence seule et la maturité de son âge, troubler la joie de ces jeunes gens. Du reste, quand même nous ne saurions pas d'ailleurs que c'étaient des enfants qui jouaient, l'*angelo annunziatore* nous le dirait dans le prologue :

La compagnia del nostro San Giovanni
Fa questa festa : e siam pur *giovanetti;*
Però scusate i *nostri teneri anni,*
Se i versi non son buoni ovver ben detti;
Né sanno de' signor vestire i panni,
O vecchi o donne esprimer *fanciulletti;*

Puramente faremo e con amore :
Sopportate l'*età* di qualche errore.

On peut imaginer la splendeur de la mise en scène en pareille occasion. J'ai dit comment pour les Italiens ces spectacles étaient toujours en même temps une sorte de tableaux vivants, des plaisirs pour les yeux aussi bien que des jouissances de l'esprit. Laurent, si prodigue de ses richesses, le jour où il mariait sa fille au fils du Souverain-Pontife, n'aura pas manqué de frapper l'imagination des spectateurs, par le luxe et la somptuosité des décors et des costumes. La pièce, d'ailleurs, s'y prêtait singulièrement; ces solennelles cérémonies de conseils et d'abdications, ces deux batailles livrées sur la scène même, ces couronnements d'empereurs : tout devait être prétexte à magnificence et à prodigalité.

Quant à la valeur littéraire, au mérite dramatique surtout de cette pièce, ils ne sont que médiocres. Laurent voulut évidemment ne pas s'écarter de la forme traditionnelle et populaire de la *rappresentazione* : de là point de division en actes, nul souci de la vraisemblance, mépris absolu de la chronologie, absence complète des trois unités, voire même de l'unité dramatique comme on la trouve déjà cinq siècles auparavant dans le *Gallicanus* d'Hrosuitha qui traite le même sujet, ou du moins une partie du même sujet. On y cherchera en vain aussi le dessin, déjà assez ferme, des caractères, qui distingue la pièce latine du xe siècle; mais on aurait tort ici de comparer ce qui ne se compare point. La religieuse de Gandersheim voulut faire un drame, Laurent ne se proposait que de donner une suite de tableaux; Hrosuitha s'appliqua à donner à son œuvre la forme classique et régulière des pièces de Térence; elle

ne choisit qu'un épisode du sujet et put ainsi lui donner l'unité et l'intérêt dramatique; le père de Léon X n'avait évidemment d'autre idée que de présenter à ses fils et à son peuple un spectacle instructif, une série de conseils et et d'enseignements mis en scène et en action; la nonne allemande a fait un *Gallicanus;* le politique italien a fait une histoire dialoguée de l'établissement du christianisme. Tel est en effet le nom qu'il conviendrait de donner à cette pièce bien plutôt que le nom tout accidentel de *Saint Jean et Paul*, deux eunuques de Constantin qui ne jouent qu'un rôle très-secondaire et presque de confidents dans la pièce. Tous les modes de l'introduction de la religion chrétienne, la conversion par les armes, par mesure politique, par la persuasion, par le miracle, par le martyre, se trouvent en effet réunis dans cet étrange mystère, et on aurait tort d'y chercher ce qui ne pouvait y être.

Pourtant il y a d'autres mérites littéraires qu'on ne saurait contester à la pièce de Laurent : je veux dire l'élévation presque constante de la pensée, la grâce des images et des sentiments, et surtout la naïve simplicité du style. On dirait un Filippino Lippi avec sa perspective encore imparfaite, et sa composition un peu maladroite, unies au plus charmant réalisme toscan dans le détail et dans les figures, avec son mélange de naturel et d'art, de foi et d'enjouement, de grâce surtout et de vigueur. La joie de Constance guérie de la lèpre, les paroles tendres, soumises et inquiètes qu'elle adresse à son père, le retour mélancolique de Julien l'Apostat sur la grandeur passée de Rome, la grandeur d'âme de Gallicanus se soumettant aux ordres de son empereur, sont autant de beautés poétiques du premier ordre, sous le rapport de l'inspiration aussi bien

que du style, et elles n'auront certes pas manqué sur l'auditoire l'effet d'émotion qu'elles étaient destinées à produire.

Cet effet n'existe plus pour nous, cela va sans dire, et je n'ai pas la prétention de faire saisir dans une traduction la beauté exquise de cette langue si simple, si naïve et si pure, que les poètes corrects du siècle suivant n'ont peut-être plus su atteindre; mais il importe que l'on ait au moins une idée superficielle de la marche de la pièce, et du canevas sur lequel Laurent a brodé ses variations de style et ses maximes politiques.

Constance, la fille de l'empereur Constantin, la joie de son père, est frappée de la lèpre : rien ne peut la guérir, lorsqu'enfin sainte Agnès a pitié d'elle et la délivre de sa cruelle maladie. Constance est encore tout entière à sa reconnaissance naïve et touchante, lorsque Gallicanus, le général de son père, revient de Perse, chargé de lauriers, et pour prix de sa victoire demande la main de Constance que l'Empereur n'ose lui refuser. Constance, que sa piété et sa candeur n'empêchent pas d'avoir toutes les finesses instinctives de la femme, conseille à son père de renvoyer Gallicanus à la guerre et de lui promettre le mariage pour son retour. Afin que le général n'ait aucune méfiance, elle conseille à son père de lui adjoindre, dans sa mission périlleuse, les deux favoris, Jean et Paul, et Gallicanus laisse à la garde de sa future épouse ses deux filles, que celle-ci convertit bientôt par sa bonté persuasive. Le guerrier cependant est battu dans la bataille qu'il livre aux Daces, et il ne lui reste que les deux confidents de l'Empereur, qui lui promettent une victoire improbable, s'il consent à embrasser leur foi : Gallicanus, attendri par le malheur, leur obéit : aussitôt une armée céleste, dont l'armement

dans le genre du XVIe siècle est minutieusement décrit, vient à son secours et lui obtient le plus brillant triomphe. Le vainqueur, touché du miracle, renonce dès lors au monde et rend sa liberté à Constance. Cependant Constantin, vieux et fatigué, songe à se retirer lui aussi et à laisser le gouvernement à ses fils : l'un d'eux en est chargé ; il envoie aussitôt ses frères aux frontières menacées et les perd tous deux ; il accourt sur le champ de bataille pour les venger, mais rebelle à la foi chrétienne, il y trouve également la mort. C'est alors qu'on jette les yeux pour le remplacer sur le neveu de Constantin, le fameux Julien l'Apostat. Celui-ci, non content de renier le christianisme, le combat avec acharnement : et il commence, ainsi qu'il le dit ironiquement, « à appliquer aux chrétiens les préceptes de Jésus-Christ, en leur enlevant toutes les richesses qui les empêchent de faire leur salut. » Saint Jean et saint Paul protestent contre cette spoliation : ils sont mis à mort ; mais leur martyre est le signal du soulèvement général de tous les chrétiens de l'empire. Leur chef, saint Basile, invoque le secours de la Vierge, qui lui envoie saint Mercure (*sic*), armé du fer qui doit frapper l'Apostat. Le cri historique de Julien est le mot final de la pièce :

O Gesù Nazareno, tu m'hai pur vinto !

Telle est cette singulière pièce où les préceptes politiques se rencontrent à chaque pas, et où les allusions à l'état de Florence et à la situation de la famille de Médicis occupent une large place, malgré l'époque présumée de l'action. N'est-ce pas aux dangers d'un partage du pouvoir entre ses fils que songe l'auteur, quand il fait dire à Constantin le jeune :

« Notre père veut qu'un seul lui succède dans le gouvernement car s'il n'était concentré et consolidé dans les mains d'un seul, il n'y aurait plus unité, ce qui, souvent, est occasion de malheur pour un État. »

N'est-ce pas un appel à la concorde entre les frères, à l'appui mutuel que doivent se prêter les membres de la famille, quand le nouvel empereur ajoute :

« L'amour fraternel qui a toujours existé entre nous subsistera toujours, rien n'y sera changé. Si la fortune me donne une position plus élevée, nous sommes cependant enfants d'un même père et d'une même mère. »

Quand il confie à ses frères des postes importants :

« En tout endroit il faut avoir des siens ; ils ont plus de zèle et ils sont plus sûrs. »

Et enfin lorsqu'il perd ses deux frères sur le champ de bataille, n'est-ce pas un retour à la mort de Julien qui fait dire au *Consolatore* :

« Oh ! maître, quand la tête souffre, tous les autres membres du corps en pâtissent. Il ne faut point si vite perdre courage, — tout n'est peut-être pas malheur dans cette infortune. Qui sait ce qui est le mieux ? Souvent la discorde naît entre frères, peut-être la fortune te les a-t-elle enlevés afin que ce que tu partageais avec eux te reste à toi seul. »

Et que pense-t-on de cette réponse du prince : « Eh bien, oui :

Co'vivi i vivi, i morti sien co'morti.

N'est-ce pas une maxime à la Machiavel, que cette pensée de Julien l'Apostat :

« Que vaut un souverain qui n'est pas obéi de ses sujets, et

surtout au commencement de son règne? Car c'est dans les quatre premiers jours que le chef d'un gouvernement fait son affaire, et il faut maintenir le respect de la souveraineté, fût-ce par les peines et par les supplices.... car c'est la considération (*reputazion*) qui maintient les gouvernements. »

N'est-ce pas encore le secrétaire de la république de Florence qui semble parler, quand Julien déclare que :

« Celui qui gouverne un empire et porte une couronne sur sa tête sans être entouré de respect est comme s'il ne régnait pas, car il n'est pas comme un personnage privé : le vrai souverain représente le tout. Il n'est plus souverain, celui qui renonce aux soucis pour s'adonner au plaisir et amasser des richesses, et c'est le peuple entier qui souffre de ces accaparements, de cette insouciance, de cette oisiveté. — S'il a de grands revenus, ils lui sont donnés pour les dépenser avec libéralité et discernement; qu'il fasse en sorte que le peuple n'ait rien à souffrir des ennemis, qu'il entretienne une armée. Si le grain est cher, qu'il intervienne afin que le peuple (*brigata*) ne meure de faim; qu'il vienne au secours des pauvres; enfin, en aucun cas, ce ne saurait être un bien d'amonceler l'argent. — La souveraineté, la fortune de l'État n'est nullement sienne, elle appartient au peuple entier, et bien que tout semble appartenir au chef, il n'en est ni le possesseur ni même l'usufruitier, mais en réalité il n'en est que le dispensateur; de tant de fatigues, il ne tire d'autre fruit que l'honneur, l'honneur qui fait paraître vil tout le reste, l'honneur qui est le prix le plus beau pour une âme haute et noble (*al core alto e gentile*). — Le stimulant de l'honneur me pousse toujours; la flamme de la gloire est toujours brûlante, c'est elle qui donne des éperons au cheval qui court déjà; c'est elle qui me fait tenter une nouvelle et grande entreprise.... »

Je n'en finirais pas, si je voulais citer toutes les sentences politiques que l'auteur met dans la bouche de Gallicanus,

du roi des Daces et de tant d'autres personnages; celles qu'il prête à Constantin lui-même sont, sans contredit, celles qui frappent le plus; et la scène de l'abdication et les paroles du vieil empereur sont évidemment le cœur de toute la pièce, et contiennent la pensée intime de Laurent : Qu'on me permette de citer encore ces cinq octaves, quoiqu'elles aillent tout perdre dans la prose de ma traduction, tout comme celles que je viens de transcrire :

« O Constantin, ô Constance, ô Constant, ô mes fils, héritiers de mon grand empire; vous voyez mes membres tremblants, ma tête blanchie, mes pieds mal assurés. Cet âge où je suis parvenu avec tant de fatigues veut que je lui accorde quelque repos;. un vieillard d'ailleurs, pour dire la vérité, ne saurait bien suffire aux fatigues du gouvernement. — C'est pourquoi, si je restais sur ce trône, ce serait un ennui pour moi, un malheur pour le peuple; mon âge exige le repos, le peuple un maître, et je ne me trompe pas trop sur moi-même. Mais que celui de vous qui sera héritier du royaume sache que le pouvoir n'est autre chose que tourment, fatigue incessante du corps et de l'esprit, et que le gouvernement n'est point chose douce comme il paraît au dehors. — Sachez que celui qui veut gouverner le peuple doit penser à l'intérêt général, et celui qui veut corriger les défauts d'autrui doit d'abord s'efforcer de ne pas mal agir lui-même, car l'exemple est d'une grande influence sur le peuple, et ce que fait le souverain, le grand nombre l'imite bientôt, car c'est sur le souverain que tous les yeux sont tournés. — Qu'il ne pense point à son avantage ou à son plaisir personnel mais au bien universel et de chacun; il faut qu'il ait toujours les yeux ouverts, car les autres dorment avec les yeux de ce seul; et qu'on voie qu'il tient bien la balance de la justice, qu'il est aussi éloigné de l'avarice que de la prodigalité, qu'il soit affable, doux et bon toujours, car le maître doit être le serviteur des serviteurs. — Avec bien des efforts j'ai érigé cet empire : tous les jours quelque nouvel obstacle venant à la tra-

verse; aujourd'hui je remets au fourreau cette épée victorieuse pour ne plus tenter davantage la fortune qui ne reste jamais fixée dans un même sens (*concetto*); celui qui cherche beaucoup trouve des choses étranges (*diversi*) parfois : vous aussi, vous éprouverez combien d'ennuis et de douleurs donne le pouvoir dont vous avez si grand désir. »

Ce ne sont pas là des lieux communs, ce furent bien les principes généreux et élevés qui guidèrent Laurent pendant tout son règne, et il semble que nous lisons là son testament politique. Ce n'étaient pas non plus, hélas ! de vaines doléances, ce furent de trop réels pressentiments. Deux ans à peine s'étaient écoulés depuis la représentation de *San Giovanni e Paolo*, que la mort frappa dans toute la force de l'âge ce « héros bourgeois, » — c'est le nom que lui donne Gœthe, — et mit un terme à cette belle et riante phase de l'histoire florentine. « Si Laurent avait pu vivre plus longtemps, je continue toujours à citer le poète allemand, et que l'état de choses fondé par lui et ses agents eût pu se développer graduellement, l'histoire de Florence présenterait un des phénomènes les plus beaux de l'histoire universelle; mais il est dit, paraît-il, que nous ne devons que bien rarement, dans le cours des choses terrestres, voir l'accomplissement de tout le beau possible. »

C'en était fini en effet de la joyeuse et noble Florence du xve siècle, et déjà nous voyons au lit de mort du Périclès moderne « un monstre fantastique, grimaçant, le moine Savonarole, faire une opposition ingrate, hargneuse, terrible, à cette vie grande, belle et sereine, et troubler, en vrai moine, la sérénité, héréditaire dans la maison de Médicis, de l'heure mortelle. » Nous verrons si ces dures paroles du grand artiste allemand sont justifiées, et ce que

pense du célèbre moine la voix de l'histoire, ce qu'en pense la voix populaire que nous entendons dans les *rappresentazioni*. Ce qui est certain, c'est que la mort prématurée de Laurent, suivie de si près de la fin plus précoce encore du jeune Pic de la Mirandole, de celle de ses amis Ange Politien et Marsile Ficin, de celle enfin d'Ermolao Barbaro et de Bojardo, fut comme le glas funèbre de ce riant printemps de la Renaissance qu'allait suivre l'âge pédant de la froide imitation, l'époque douloureuse de l'oppression cléricale et de la domination étrangère; et on dirait que le grand initiateur eût pressenti la brièveté de sa propre vie et la fin simultanée de cette belle adolescence de l'histoire moderne, quand il chantait ces joyeux vers de carnaval que le peuple toscan répète encore sans en comprendre la portée mélancolique :

Quant è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia :
Di doman non c'è certezza.

IV. LA RÉFORME RELIGIEUSE DANS LE MYSTÈRE.

(JÉROME SAVONAROLE.)

De même que l'on trouve dans la *rappresentazione* du xv[e] siècle les mœurs sociales et les préoccupations politiques du temps et que nous la voyons avec l'*Orfeo* d'Ange Politien, envahie par la Renaissance classique, nous y entendons aussi l'écho des querelles religieuses qui déchiraient l'Italie contemporaine.

I.

La fin de la captivité de Babylone n'avait point ramené dans les esprits le calme qu'on espérait y voir renaître, ni ranimé le sentiment religieux qui semblait si profondément détruit en Italie. Et comment en aurait-il été autrement ? La connaissance de plus en plus répandue de l'antiquité ne devait-elle pas forcément ébranler l'autorité de la révélation dont l'absence n'avait pas empêché les plus nobles vertus de se produire, les plus grandes pensées de naître et d'enthousiasmer les hommes privés encore de la lumière divine? La philosophie ancienne, celle de Platon surtout,

toute spiritualiste qu'elle était, éloignait plus qu'elle ne rapprochait les hommes des traditions de la foi chrétienne qui s'était si exclusivement appuyée et pendant de si longs siècles sur le péripatétisme ou sur ce qu'au moyen-âge on appelait de ce nom. La première action du platonisme fut surtout de produire une sorte de protestation et de révolte contre l'étroitesse et la sécheresse du scolasticisme qui s'abritait sous le grand nom d'Aristote. La haute spéculation s'était dépoétisée sous le règne de cette philosophie formaliste; le spiritualisme platonicien lui rendit sa tendance idéale et lui prêta un caractère poétique qui devait lui gagner bientôt toutes les imaginations élevées.

En même temps l'état même de l'Italie et du monde, la tyrannie et la mauvaise foi se substituant partout au règne de l'autorité traditionnelle et des sentiments d'honneur chevaleresque, de fidélité féodale, devaient répandre un scepticisme pratique qui, des gouvernements temporels, se porta bientôt sur les chefs spirituels de la chrétienté. Le grand schisme déchirait l'Italie : papes et anti-papes, conciles et anti-conciles s'accablaient réciproquement de reproches sanglants, d'injures même et d'accusations honteuses; se pouvait-il que les masses conservassent un respect inaltérable pour les hommes chargés du salut des âmes lorsque ces hommes semblaient s'appliquer eux-mêmes à détruire ce respect et à miner leur propre autorité? Ajoutez les mœurs du clergé qui, arrivé à la domination du monde par la vertu et l'intégrité, crut pouvoir se passer de ces nobles, mais importuns instruments, et, sûr de son pouvoir, jugeait inutile de l'étayer par des exemples de désintéressement et de pureté. Ai-je besoin de rappeler ce que, dès le XIV[e] siècle, les nouvelles de Boccace nous révèlent

sur ces mœurs, et ce que les contes de Franc. Sachetti et de Massuccio ne faisaient que confirmer dans la suite? Que penser de la vie des couvents quand nous lisons les nouvelles de Giovanni Fiorentino dont le cadre seul — un moine et une religieuse se contant nuitamment des récits obscènes dans le secret de la cellule — est si douloureusement instructif? On sait que les poèmes contemporains sont à cet égard aussi éloquents que la prose et il suffit de citer le nom de Pulci pour rappeler ce que les poètes pensaient de la religion et de ses ministres. Mais jusque dans les essais dramatiques qui doivent ici nous occuper exclusivement, jusque dans ces *rappresentazioni* qui cependant étaient sorties du sein du clergé et étaient encore en grande partie cultivées par lui, nous retrouvons le spectacle peu réjouissant de la vie cléricale au xve siècle, tempéré, cela va sans dire, par la pudeur inhérente au théâtre :

Segnius irritant animos demissa per aures
Quam quæ sunt oculis subjecta...

Les hauts dignitaires de l'Église n'y sont pas plus épargnés que la démocratie du clergé, les prêtres séculiers pas plus que les religieux. Dans le *San Giovanni Gualberto,* dirigé tout entier contre la simonie, on met en scène toute une transaction défendue entre un archevêque et un curé candidat à une chaire. Une église étant vacante, une dispute s'élève entre le prétendu patron de cette église et la commune au sujet du nouveau curé qu'il s'agit de nommer. La cause est portée devant l'archevêque, lequel ne voulant se décider qu'à bon escient, fait prendre d'abord des renseignements par son chapelain. Celui-ci revient bientôt de son exploration :

Monseigneur, je l'ai su et ils me l'ont dit, celui à qui le peuple voudrait donner la cure est un bon prêtre, mais il est pauvret et ne pourrait faire chanter un aveugle. L'autre m'a montré un petit sac tout plein, et ce sont des ducats à en juger au son, et il dit qu'il vous les offre et qu'il y en a 200. *Mons.* Celui-là a bien raison. Mettez-le dans la place.

Bientôt après les parties entrent et le prétendu patron commence son discours :

« Monseigneur révérend, il y a dans le Mugello une église que les miens ont fait bâtir, en signe de quoi, il s'y trouve notre tombeau avec nos armes, et personne ne saurait le nier. Eh bien! ces gens-là qui ont peu de cervelle et la commune tout entière sont venus solliciter et tourmenter parce qu'ils voudraient que cette église leur appartînt, et moi, je ne veux pas. Voilà le différend. *Paysan.* O monseigneur, faites-nous droit et, en sage que vous êtes, écoutez l'autre partie. Jamais aucun des siens n'y a posé une seule pierre, et il ne saurait en montrer ni livre ni charte ; s'il y a son tombeau, c'est la commune (il popolo) qui le lui a donné. Faire feintes et mensonges, voilà son art. L'église est à nous et c'est à nous qu'il appartient d'y mettre le curé. »

On pressent bien quelle sera la sentence du prélat, et on ne s'étonnera pas que le député des paysans s'écrie :

« Le Turc qui adore Mahomet a meilleure conscience et plus de foi... »

Une intrigue de couvent suit de près cette affaire scandaleuse. Quatre moines s'entendent pour gagner l'archevêque afin qu'il nomme l'un d'eux abbé de leur couvent; le nouvel abbé nommerait ensuite ses complices prieur, économe et camerlingue. Comme ils promettent force chapons et oies grasses, chèvres et chandelles, ils obtiennent aisément ce qu'ils veulent; encore la chose ne

leur coûte-t-elle pas bien cher puisque le nouvel abbé n'a rien de plus pressé à faire que de convoquer les paysans de son diocèse et de se faire fournir les objets promis. Et ces scènes du *San Giovanni Gualberto* ne sont nullement isolées : nous trouvons une histoire presque identique dans une autre *rappresentazione* contemporaine, l'*Abbatuccio*.

A l'intérieur des couvents, les choses ne se passent pas mieux qu'à la cour des prélats, s'il faut en croire ces spectacles populaires. Je ne citerai pas, de crainte de blesser la pudeur, certaine *Frottola da dua vecchi fattori di Monache*, d'autant plus que les *frottole* sont plutôt une sorte de *contrasti* (*débats*) que la *rappresentazione* pure dont nous nous occupons en ce moment; mais même dans le mystère proprement dit et en restant dans les convenances qu'exigent nos mœurs, nous rencontrons des détails qui, sans être scandaleux, nous prouvent cependant que les vanités de ce monde trouvaient parfaitement accès au sanctuaire où se retiraient les femmes. Rien de plus curieux à cet égard et de plus gracieux en même temps que le prologue de la *Santa Teodora*. C'est un tableau ravissant des mœurs passablement mondaines du couvent : les petites jalousies, les coquetteries féminines, les rivalités ambitieuses des sœurs Angela et Ippolita, Daniella et Gostanza se donnent pleine carrière dans la scène où les actrices se disputent sur la distribution des rôles et surtout des toilettes. C'est sœur Ippolita surtout qui est inconsolable :

« Si elles nous ont bien traitées dans le partage des costumes! elles nous ont joué mille tours; elles ont pris tous les meilleurs pour elles; et les chaînes d'or, les colliers, et les bagues et les coiffes et les chapeaux, elles se sont tout pris et elles nous ont laissé dans un sac tout le fatras qui restait! »

Et lorsque sœur Constance arrive pour rappeler les jeunes bavardes à l'ordre :

« Holà! qu'est-ce j'entends dire? Etes-vous folles? Tout le monde est déjà réuni dans la salle. »

Sœur Angèle lui répond d'un petit air insolent, par ce vers aussi charmant qu'intraduisible :

Mancava una cicala; venite suor Gostanza.

Les couvents d'hommes ne sont pas mieux traités dans ces comédies primitives que les couvents de femmes. Dès le siècle précédent, on se le rappele, le peuple avait une idée assez peu flatteuse des mœurs monacales, comme il ressort du *Monaco che andò a servigio di Dio,* pièce écrite cependant dans l'intérêt et comme en défense des couvents. Au siècle où nous sommes arrivés, les attaques deviennent plus directes. Le *Santo Honofrio* est précédé, comme presque toutes ces pièces, d'un prologue en action qui laisse peu de doutes à cet égard. Deux enfants parlent ensemble, et l'un dit à l'autre :

« Mon compagnon, allons-nous nous faire frères et laisser ce monde à qui le veut? *Le second.* Maintenant que tu as joué tout ton argent, cela te fait de la peine de rester dans le monde. *Le premier.* Ne vois-tu pas qu'il est plein de péché et qu'on n'y trouve jamais le repos? *Second.* Ah çà, ne me fais pas d'histoires, coquin. Se fait frère qui a peu de cervelle. *Premier.* Il ne faudrait pas dire cela au confesseur, car je sais qu'il te ferait faire pénitence. *Second.* Ne me fais pas dire tous leurs vices car je perds patience. *Premier.* Ils tiennent pourtant leurs corps en grand martyre, en jeûnes, en veilles et en abstinences. *Second.* Oui, quand ils sont au chœur ou en prières, mais au réfectoire ce sont tous de vrais pillards. *Premier.* Ils vivent cependant avec la discipline et n'ont sur le dos qu'une simple bure. *Second.* Tu ne les vois pas dans

les environs de la cuisine, et comme ils savent bien manger un gras chapon. *Premier.* Ne disent-ils pas les offices tous les matins? et aucun d'eux a-t-il jamais quitté le couvent sans permission? *Second.* Sais-tu pourquoi ils sont en prières? pour garder les apparences de la dévotion. *Premier.* Si le monde n'était pas coupable, mon frère, beaucoup de personnes se feraient moines. *Second.* Veux-tu que je te dise ma pensée? Il n'y en a pas un qui ne se soit plutôt fait frère qu'il s'en repent. *Premier.* S'il n'y avait pas de plaisir à servir Dieu chacun en ressortirait prestement. *Second.* Sais-tu pourquoi les nouveaux frères y restent? Pour n'être pas appelés frères défroqués (*frate riesci*). *Premier.* Tu as vraiment le diable au corps, tu vois trop partout de l'hypocrisie. *Second.* Toi, tu crois avoir la manne du ciel quand tu vois un capuchon ou un coqueluchon. *Premier.* Tu sais bien qu'ils ont une bulle du pape contre ceux qui blâment la vie des moines. *Second.* La vérité, mon frère, je ne la cacherai pas : à Rome, pour de l'argent on aurait le ciel (1). *Premier.* As-tu perdu le sens et la raison de ne point penser à ton péché, aveugle que tu es? *Second.* Ai-je péché quand j'ai expédié un chapon arrosé de quelque vin généreux? *Premier.* Ton cerveau vraiment va en procession et il sera bon de te donner ville gagnée. *Second.* Je veux en dire jusqu'à demain matin, car je les ferais mettre en gélatine si je pouvais. *Premier.* Voulant cependant essayer de cette vie, où la règle te semble-t-elle la meilleure? *Second.* A la Chartreuse on festoie volontiers (*alla Certosa si suol trionfare*) et on vous y fait de la pâtisserie de grand seigneur. *Premier.* Moi, je veux faire pénitence et jeûner et observer ce que dira le prieur. *Second.* Si tu tiens absolument à cette fantaisie, cherche-toi un autre pour te tenir compagnie. »

On voit que les poètes ne se gênaient pas pour se moquer des moines jusque sur le théâtre sacré et si, malgré

1. Les quatre vers qui précèdent et qui se rapportent ne se retrouvent plus, chose significative, dans la seconde édition qui est du XVIe siècle.

ce peu de respect pour la robe sainte, tout sentiment religieux n'était pas encore éteint dans les âmes du xv[e] siècle, il faut en accuser la nature même de l'Italien et de sa *religiosité*, si l'on veut me permettre ce néologisme. Le méridional séparait et sépare volontiers la religion de la personne qui doit la lui prêcher, et quand il voit le prêtre orné de l'étole officier devant l'autel, il oublie facilement que c'est le compère avec lequel il a trinqué hier. Pour lui d'ailleurs morale et religion ne sont pas aussi identiques qu'elles le sont pour nous; et si la religion ne saurait être au fond autre chose pour lui que pour nous, que pour tous les hommes, la représentation sensible des idées surnaturelles et la solution toute faite du grand problème de l'univers, — elle n'est pas pour lui, pas au même point du moins que pour nous, l'expression de la plus haute moralité. Et tant est grande et certaine pour lui la portée sublime de la vérité religieuse, que la boue elle-même qui pourrait l'éclabousser, ne saurait la souiller ni la ternir à ses yeux. De plus, l'imagination et les sens jouent un rôle plus considérable dans la religion comme dans toutes les activités morales du méridional. Il veut que les symboles des choses éternelles parlent à ses sens, et sans ces symboles, dont le sentiment religieux plus intime, plus spiritualiste de l'homme du Nord saurait se passer à la rigueur, la religion cesserait d'être pour lui l'expression de la vérité idéale. On peut dire sans exagérer que le christianisme des peuples du Midi n'a jamais complètement dépouillé son héritage païen et a conservé un élément sensuel qui joue un rôle bien moindre dans la religion septentrionale — qu'elle s'appelle catholicisme ou protestantisme, peu importe.

D'un autre côté, des motifs moins profonds et moins

respectables retenaient encore les populations dans le giron de l'Église, malgré un scepticisme qui se répandait de plus en plus. Les habitudes étaient prises et on ne se dérobait que difficilement à leur empire; les impressions de la première enfance ne s'effaçaient point; la routine et un reste de timidité retenaient les plus hardis. Que de platoniciens, que d'athées même dans ce siècle incrédule de la Renaissance qui, à leur lit de mort, revinrent à la foi de leurs jeunes années; qui, pères ou maris, reculaient devant la responsabilité d'inculquer à leurs enfants d'autres habitudes que celles qu'ils avaient reçues eux-mêmes! Ajoutez, l'intérêt presqu'universel qui rattachait à l'Église les hommes les plus indépendants d'ailleurs. A peine trouverait-on une famille noble dans toute l'Italie, cet antique centre de la religion catholique, qui n'eût un ou plusieurs de ses membres dans l'Église, qui ne profitât de l'influence de ce protecteur, qui ne se sentît intéressée à la conservation de la hiérarchie. A peine aurait-on rencontré une famille de bourgeois ou de paysans qui ne fût alliée à quelque moine ou à quelque religieux. Comment aurait-on tourné les armes contre les siens, quels que fussent d'ailleurs les sentiments qu'on nourrissait à leur égard? Et ne devait-il pas y avoir, dans ces conditions, une solidarité singulièrement forte entre la société italienne tout entière et le clergé du pays?

II.

Malgré ces circonstances cependant qui mitigeaient jusqu'à un certain point ce que l'état religieux de l'Italie avait de triste, le besoin de réforme se fit sentir aussi fortement,

plus fortement même dans la Péninsule que dans tout le reste de l'Europe. Jamais l'hérésie ne s'était éteinte en Italie et surtout en Toscane : on sait les efforts de Fra Dulcino en Lombardie pour épurer la religion, ceux d'Arnauld de Brescia à Rome pour ébranler la puissance de la hiérarchie. Pendant tout le xv[e] siècle, tout en restant dans les limites du respect dû aux autorités établies et au dogme qu'on n'osait attaquer, des hommes convaincus et ardents avaient travaillé dans le sens d'une réforme, des mœurs seulement, il est vrai, mais qui indirectement touchait aussi aux institutions. Des *prédicateurs* — c'est le nom commun qu'on leur donnait — parcouraient l'Italie tout entière, commençant leur apostolat dans de petites chapelles, le portant de là dans les cathédrales et finissant par assembler autour d'eux des populations entières sur les grandes places publiques où ils les haranguaient. Les noms de Bernardino da Sienna, d'Alberto da Sarzana, de Jacopo della Marca, de Roberto da Lecce, celui de Giovanni Capistrano surtout, qui poussa ses voyages jusqu'en Allemagne, étaient dans toutes les bouches, et la *prédication* était devenue, pour ainsi dire, une institution, une sorte de correctif contre les abus de l'Eglise établie. Ces prédicateurs, presque tous Franciscains de l'Observance, parfois aussi de pieux ermites, exaltés par une vie de contemplation, d'abstinence et de mortification, s'attaquaient avec une véhémence extrême aux mœurs payennes du temps. Ils fanatisaient les masses par leur brûlante éloquence; érigeaient des bûchers (*talami*) sur les places publiques des villes qu'ils parcouraient; faisaient apporter, pour les livrer aux flammes, tous les objets profanes (*le vanità*) qu'ils condamnaient : perruques et tours, fausses dents et miroirs,

tableaux obscènes et, hélas, aussi, manuscrits antiques; ils ne s'arrêtaient même pas, le cas échéant, devant le dernier supplice à infliger à quelque pauvre vieille dénoncée comme sorcière.

On imagine l'agitation que produisaient ces fanatiques, et l'histoire elle-même a été obligée de faire une place assez considérable à l'un d'entre eux, le frère Jérôme Savonarole. Je ne raconterai pas sa vie; elle a été racontée plus d'une fois en ces derniers temps [1]. On se rappelle la jeunesse mystique et studieuse du jeune Ferrarais, son entrée dans les ordres, son arrivée à Florence, où il se mit bientôt en opposition sourde avec Laurent, dont il attriste l'heure de mort par sa rigidité puritaine; on n'a pas oublié les effets de son éloquence; son ascendant croissant sur le peuple de Florence, le rôle qu'il joua dans l'expulsion de Pierre de Médicis, sa dictature républicaine enfin; on a présents à l'esprit ses efforts modestes d'abord pour réformer l'ordre de Saint-Dominique, plus hardis ensuite et s'attaquant à la hiérarchie elle-même; sa rupture ouverte avec Alexandre VI et sa lutte audacieuse; sa faiblesse momentanée vis-à-vis de l'épreuve terrible qu'il devait affronter pour confondre ses ennemis, les Franciscains; sa mort enfin, si résignée et si courageuse et qui fit vite oublier sa faiblesse d'un instant.

La conclusion qu'il faut tirer de cette vie, la seule qu'il semble possible d'en tirer, maintenant que grâce au beau

1. Je ne songe pas seulement aux savants livres de M. P. Villari et de M. Perrens, mais encore au cours professé à la Faculté de Douai par M. Abel Desjardins, dont tous les auditeurs ont pu apprécier le talent d'exposition, la fermeté de jugement, la sûreté d'information et l'élégance de parole.

travail de M. P. Villari, on connaît à fond cette curieuse existence, c'est que Jérôme Savonarole dut être un orateur d'une puissance peu commune, qu'il était animé, dans l'origine du moins, des intentions les plus pures, et qu'il est aussi difficile de douter de son désintéressement que de sa sincérité, de son courage, de son dévouement à la cause qu'il avait embrassée. Mais si l'on doit repousser le mot si dur, mais si explicable dans sa bouche, de Gœthe, qui le qualifie « d'impur enthousiaste », doit-on aller, jusqu'à faire de ce moine-orateur un grand homme, ainsi qu'on a souvent essayé de le faire? C'est une fâcheuse habitude des écrivains modernes, et que je combattrai toutes les fois que je la rencontrerai, parce qu'elle constitue presque un mensonge inconscient, c'est une fâcheuse habitude, dis-je, que celle de détourner les mots de leur véritable sens, de celui que commande leur origine, que l'usage général consacre, sur lequel l'instinct populaire ne se trompe pas. Comme les hommes de parti sont convenus d'identifier démocratie et liberté, qui pourtant ont bien peu de commun, les critiques qui portent la morale partout s'obstinent à déclarer que grandeur est synonyme de vertu ou de dévouement.

Je n'entreprends pas, ce qui serait déplacé ici, de déterminer jusqu'à quel point les hommes de l'histoire sont justiciables de la morale. Il me serait sans doute facile de prouver qu'il en est de la politique comme de l'art, qu'ici et là, ce qui ne paraît pas strictement conforme à la morale individuelle, renferme cependant presque toujours une moralité plus élevée que l'instinct des hommes démêle bien quand il ne confond point le conquérant lui-même avec le simple assassin, bien qu'il fasse verser mille fois plus de larmes et de sang que le meurtrier. Par cela même que la politique pour-

suit un intérêt général et non individuel, qu'elle poursuit l'accomplissement d'une œuvre durable et non passagère, elle est toujours jusqu'à un certain point morale; car les intérêts généraux et des œuvres durables ont forcément un caractère plus élevé, et partant plus moral, que les intérêts personnels et les œuvres passagères, parce que forcément ces derniers disparaissent, au moins en partie, devant l'utilité de l'ensemble : et la même chose est vraie, à un degré plus éminent encore, dans l'art, puisque le grand artiste ne vise pas seulement des idées générales, mais des idées universelles, qu'il ne crée pas seulement des œuvres durables, mais des œuvres éternelles. D'ailleurs, sans essayer de rien prouver, le *consensus hominum*, l'instinct des simples, ne sont-ils pas bien plus concluants en ce sens que tous les raisonnements, et ne donnent-ils pas un perpétuel démenti aux moralistes étroits qui abusent si étrangement de cette épithète de *grand* sur le sens de laquelle il me semble qu'il serait temps une bonne fois de s'entendre. Sans doute, il faut respecter, il faut admirer les hommes de dévouement, de conviction, de bonne foi, de mœurs pures, les hommes désintéressés et courageux; mais ces qualités ne suffisent pas pour leur donner la place qui dans l'histoire revient aux grands hommes.

L'histoire, ce me semble, est plus avare de ce titre que ne le sont les hommes de parti ou les âmes généreuses : l'histoire, — à tort ou à raison, cela importe peu, et il serait aussi arrogant que puéril de prétendre convertir l'histoire, qui est la voix de l'humanité tout entière, — l'histoire, dis-je, a fait abstraction et de la morale et des passions de parti, quand elle a salué de ce nom Alexandre et César, Charlemagne et Frédéric le Grand, Grégoire VII

et Napoléon. Que l'action de ces génies ait été néfaste ou heureuse, l'histoire ne s'en soucie pas; elle ne juge point leurs intentions, elle admire leur force, et cette force elle l'appelle la grandeur. Mais cette force n'est pas seulement celle de la volonté, celle de l'intelligence, celle de l'individualité, — j'appelle ainsi la force inconsciente et magique de l'homme supérieur; — la grandeur est la réunion de toutes ces forces dans un seul homme; et sa mesure est le succès, quoi qu'en disent les médiocrités envieuses, à l'affût d'un prétexte qui leur permette d'abaisser et de dénigrer; quoi qu'en pensent les esprits timorés, qui craignent que constater ne soit approuver; quoi qu'en puissent raisonner les rationalistes mécaniques, qui voudraient renfermer l'humanité entière et sa multiple complexité dans les dilemmes de leurs syllogismes.

Sans doute la force de la volonté n'a pas manqué — si ce n'est un jour cependant — à l'indomptable Dominicain qui courbait tout devant lui; sans doute la force de l'individualité n'a point fait défaut à ce moine qui inspira tant de dévouements, qui fascina les hommes par le courant magnétique de son être et par le sortilège du *demonium* qui est le charme et la puissance du génie. Mais la force de l'intelligence, l'eut-il au même degré? Eh bien, consultez l'histoire et demandez-vous si les hommes vraiment grands n'ont pas été en même temps les esprits les plus ouverts. Quel que soit l'usage qu'ils aient fait de leur intelligence, quand même ils ont poussé l'ambition jusqu'au despotisme, quand même ils ont étouffé la résistance et les opinions d'autrui, ils l'ont fait par passion, ils ne l'ont pas fait par inintelligence. Qu'est-ce que des génies comme Alexandre, comme César, n'auraient pas compris, à com-

mencer par leurs propres torts ? Eh bien! trouvez-vous chez Savonarole, pour revenir à lui, cette largeur d'esprit qui embrasse l'humanité entière ? Lui trouvez-vous seulement cette intelligence ouverte qui comprend son temps, les idées qui le dominent, les hommes qui le dirigent ? N'est-ce pas lui qui, en parlant de Laurent, s'est écrié :

« Bien des fois le tyran, surtout dans les temps d'abondance et de calme, occupe le peuple en spectacles et fêtes afin qu'on pense à soi-même au lieu de penser à lui... pour que l'on soit inexpérimenté et inintelligent dans le gouvernement de la ville, et qu'il reste seul gouvernant et paraisse plus intelligent que tous les autres. »

Que vous semble-t-il, de cette façon de comprendre le rôle de Laurent, et que diriez-vous si Socrate venait reprocher à Périclès, comme autant de moyens de corruption et d'asservissement la représentation des tragédies de Sophocle et les processions des Thesmophories, les cortéges des Panathénées et le temple du Parthénon? Et que penser de l'homme qui, prononçant l'oraison funèbre de Pic de la Mirandole, ne peut s'empêcher de morigéner ce gracieux représentant de la Renaissance pour n'être pas entré dans les ordres, comme il le lui avait conseillé ? Pic de la Mirandole entrer dans les ordres! La pensée peint l'homme tout entier et montre toute l'étroitesse de son esprit. Faire un moine de Pic de la Mirandole! de ce martyr juvénile de la science enfin sécularisée, de la science libre, vivante, indépendante, chercheuse! Autant valait renfermer dans la cellule la Renaissance entière. Il n'a pas tenu à Savonarole que cela ne se fît.

« Le seul bien qu'aient fait, dit le Dominicain, en parlant des

dieux de la religion nouvelle, le seul bien qu'aient fait Platon et Aristote c'est qu'ils ont produit tant d'arguments qu'on peut employer contre les hérétiques. Il serait bon pour la foi que beaucoup de livres qui paraissent utiles à d'autres points de vue, fussent anéantis. Quand il n'y avait pas encore tant de livres, d'arguments rationnels, (*ragioni naturali*) et de disputes, la foi grandit plus vite qu'elle n'a grandi depuis. »

Parmi les anciens, c'est tout au plus Homère, Virgile et Cicéron qu'il admet à côté de saint Jérôme et de saint Augustin qui doivent occuper la première place comme dans le fameux programme qui fit tant de bruit au milieu de nous, il y a quinze ans à peine. Et cela n'a rien d'étonnant; l'antiquité païenne n'est-elle pas pour frère Jérôme aussi une sorte de *ver rongeur*? Ceci cependant ne pourrait être que des scrupules de morale; ailleurs le moine éloquent s'applique à constater le danger de la science en général :

« A vrai dire quelques uns seulement devraient approfondir la science, afin que la tradition des connaissances humaines ne périsse pas et surtout pour qu'on ait toujours prêts quelques athlètes pour combattre les sophismes des hérétiques; tous les autres ne devraient pas dépasser l'étude de la grammaire, des bonnes mœurs et de la religion (*sacræ litteræ*). »

C'est, vous le voyez bien, l'idéal de l'esprit monacal, l'enseignement réduit bien au-dessous du programme des sept arts libéraux du moyen-âge, le savoir humain remis en cellule. On comprend en effet que de cette façon la science reviendrait bientôt aux seuls clercs et comme, toujours selon le fervent apôtre, les *plus saints et les plus instruits* doivent gouverner les empires, on voit la conclusion. Encore si le prétendu réformateur se bornait à ne pas comprendre, mais il va jusqu'à ne pas tolérer ce qu'il ne comprend pas;

et on est effrayé quand on l'entend dire des *astrologues impies* qui, il ne faut pas l'oublier, étaient alors aussi les seuls astronomes, comme à cette époque les alchimistes étaient les seuls chimistes — que *non è da disputar* (avec eux) *altrimenti che col fuoco*.

Il y a un préjugé déplorable, et trop répandu qui consiste à croire que beaucoup comprendre c'est se paralyser volontairement dans l'action, que plus l'homme ignore de choses, plus il regarde dans une seule direction, sans se détourner, plus il lui est facile d'accomplir de grandes choses. Ce sont là des idées qu'il faut combattre partout et toujours. Concentrer toutes les forces de sa volonté et de sa passion sur un seul point, ce n'est point fermer les yeux à toutes les idées et à toutes les considérations que nous inspirent les circonstances et l'état social; non, les esprits absolus qui ne tiennent compte de rien de contingent, les cerveaux étroits qui ne savent embrasser qu'une seule idée, ne font rien de durable et Savonarole n'a pas plus fondé que Maximilien Robespierre dont il est si proche parent.

Car, et c'est là, à mon avis, une condition non moins essentielle que l'ouverture d'esprit, et la puissance de l'individualité (condition qui à vrai dire ne ferait point défaut à Savonarole), il faut encore, pour que le jugement de l'humanité — qui n'est autre que l'histoire, — vous place parmi les grands hommes, que vous ayez réussi dans votre tâche, sinon immédiatement et directement, du moins indirectement, et plus tard, que vous ayez laissé une trace de votre activité, que votre œuvre dise en un mot que vous ayez eu du succès. Peu importe que ce succès ait été un bonheur ou un malheur pour l'humanité, qu'il ait été légitime ou illégitime. L'histoire n'est ni libérale ni illibérale, ni morale

ni immorale, elle n'a aucun parti, et, comme la science mesure la grandeur des phénomènes naturels d'après l'effet qu'ils produisent, elle mesure la grandeur de ses héros à l'action durable qu'ils exercent, aux vestiges qu'ils laissent d'eux sur la terre. Que l'on préfère la civilisation grecque à la civilisation asiatique ou non, on ne niera pas qu'Alexandre a imposé pour cinq siècles cette civilisation héllénique au monde oriental; que l'on regrette la chute de l'aristocratie romaine ou non, on ne contestera pas que l'œuvre de César a duré pendant des centaines d'années et que son nom, pour me servir des expressions d'un historien célèbre, sert encore aujourd'hui à désigner la plus haute dignité sur terre; que l'on considère comme un bien ou un mal la constitution que Grégoire le Grand donna à l'Église catholique, on conviendra que cette constitution a duré pendant cinq cents ans et qu'il a fallu une œuvre aussi grande que celle de Grégoire, qu'il a fallu la réforme du concile de Trente pour la remplacer. Il y a des hommes, et j'avoue que je suis du nombre, qui considèrent comme fatale la principale œuvre de Charlemagne, ce rétablissement de l'empire romain qui a valu dix siècles de morcellement à l'Italie et à l'Allemagne; il n'en est pas moins vrai que le monde en ressent encore les suites aujourd'hui; il y a des hommes qui croient que le premier Consul a fait un funeste cadeau à la France en la dotant de son grand organisme bureaucratique et je ne puis que m'associer à leur sentiment, mais ne fallait-il pas un puissant génie pour créer un pareil organisme qui bientôt aura traversé un siècle sans être seulement entamé par quatre révolutions? Que resta-t-il de Savonarole? directement ou indirectement, cinquante ans ou quatre siècles après sa mort? Rien, rien,

rien. Et pourquoi n'en reste-t-il rien, n'est-ce pas parce qu'il avait l'esprit étroit, qu'il ne comprenait pas les besoins, les intérêts, les courants de son temps?

Deux intérêts primaient tout le reste alors : il fallait sauver le christianisme qui menaçait de périr; il fallait ne pas laisser perdre pour l'humanité l'antiquité à peine découverte : une réforme religieuse et l'assimilation de l'antiquité classique. Il est incontestable que Savonarole se proposait une réforme de l'Église; mais comment s'y prit-il? Il y avait deux voies à suivre, celle de Luther et celle de Loyola; avec toute son énergie, Savonarole n'eut pas la force d'âme et le courage de suivre avec conséquence l'une ou l'autre, et il ne cessa de balancer entre elles. Il n'osa faire comme Luther qui, à l'autorité de l'Église visible opposa l'autorité de la conscience invisible et à la tradition la révélation, qui rompit avec la papauté et en revint aux chefs séculiers des États, qui ouvrit les couvents, rendit à la société les ministres de la religion, osa lui-même jeter le froc aux orties et célébrer le retour à la vie naturelle, la réintégration de la chair dans ses droits, en offrant sa main à Catherine Bora. Il ne put se décider à faire ce qu'allait faire Loyola et ce que l'ordre de Jésus devait achever, rétablir et raffermir l'autorité ébranlée du saint Siége, concentrer toutes les forces de l'Église, lui donner à elle aussi, au moment où se fondaient les grandes monarchies, une forte constitution monarchique, affirmer l'infaillibilité de la tradition et la nécessité de l'obéissance, de la discipline, entrer en lutte avec la société pour la transformer par tous les moyens d'action à la fois. Savonarole ne fait rien de tout cela : il croit qu'on corrige les hommes par des discours et des préceptes, quand ils n'obéissent qu'à la voix

de la conscience ou à celle de l'autorité : il attaque le pape et respecte la papauté ; il ne comprend ni le rôle humain, social du prêtre, ni la vocation militante, et se croit encore au temps de saint Dominique ou de saint François ; il est en arrière de trois siècles, il vit en plein moyen-âge, et au moment où un nouveau jour s'ouvre il voudrait renfermer dans les ténèbres du couvent l'humanité entière qui entrevoit la lumière. Un couvent, en effet, un vaste couvent, triste, nu et sombre, voilà la conception de Savonarole : grâces soit rendues au ciel qu'il n'ait pas eu l'étoffe pour la réaliser.

Il y avait un autre intérêt, ai-je dit, à la fin du XVe siècle, c'était de tirer profit de la Renaissance, de la faire fructifier pour l'humanité. Ici encore deux chemins lui étaient ouverts, celui des humanistes allemands, des Reuchlin et Melanchthon, des Erasme et des Hutten, ou bien encore celui si glorieusement parcouru par Lainez et les disciples de Loyola. On pouvait s'inspirer de l'esprit de l'antiquité, de son esprit large, tolérant, serein et en imprégner, pour ainsi dire, la civilisation moderne, ouvrir des écoles, livrer à l'examen de tous les textes classiques, comme on leur livrait le texte sacré, donner à la foi chrétienne elle-même quelque chose de la santé et de l'ouverture qui respire dans le monde ancien. Ou bien on se mettait en possession de la forme antique, on s'en pénétrait et on en pénétrait, en les entourant comme d'un charme irrésistible, les idées et les visées du catholicisme ; au lieu d'en faire un instrument pour développer l'esprit, on pouvait en faire un ornement pour le parer ; on pouvait, à l'aide de cette brillante parure, qui était une arme aussi, combattre plus énergiquement, et avec plus de succès encore, l'esprit

qu'elle avait recouvert autrefois; on pouvait la réduire, pour la rendre inoffensive, en un ensemble et un système de formes et de formules, en remplir la mémoire au lieu de s'en servir pour provoquer l'esprit de critique, substituer ainsi l'innocuité du savoir au péril de la science et de cette façon reconquérir en cinquante ans près de la moitié des populations que la Réforme avait enlevée à l'orthodoxie catholique; on pouvait, en un mot, faire au XVIe siècle pour l'antiquité ce qu'au XIXe siècle l'ordre de Jésus fait pour les sciences exactes.

De tout cela, qu'a fait Savonarole? il a répudié l'antiquité : forme et fond; et il n'a su ni conserver l'esprit du moyen-âge, ni créer un esprit nouveau, ni développer l'esprit antique; il n'a su fonder ni une Eglise ni un Etat, ni une société puissante; ses créations furent éphémères, ses adhérents furent impuissants, ses idées ne lui survécurent pas. Qu'elle croula vite cette république de Jésus-Christ, roi de Florence, si on la compare à l'Église de Luther! Qu'ils furent faibles et ridicules ces *piagnoni* et *pinzocheri*, si l'on songe aux milliers de martyrs et de héros que l'ordre de Jésus envoya dans toutes les parties du monde! Son idée même, cette idée contre nature, de faire de ce joyeux peuple toscan, au ciel béni, à la vie sereine, de faire du peuple de Boccace et de Pulci, un peuple de *têtes-rondes* et de puritains, tel qu'il ne saurait prospérer que dans les brumes sombres de nos malheureuses contrées abandonnées du Dieu de lumière et de joie, — son idée même n'était-elle pas mort-née et a-t-elle laissé un sillon dans l'histoire de son pays?

Est-ce à dire que Savonarole soit un homme ordinaire? Loin de moi ces exagérations, au moment même où

je combats les exagérations des autres. J'ai déjà dit, et je le répète, que Savonarole doit avoir été une puissante personnalité; on n'inspire pas les dévouements qu'il a inspirés, on ne subjugue pas un peuple entier pendant quatre ans, lorsqu'on ne l'est pas. Il est certain qu'il fut un des plus grands orateurs qui aient jamais été, qu'il suspendait le peuple à ses lèvres, qu'il l'enivrait et le conduisait jusqu'où le voulait son fanatisme. Cette éloquence fut naturelle, un don spécial, comme il tombe parfois en partage à de grands artistes de parole; elle eut une force de plus; la force que donnent la conviction, le désintéressement, l'intention pure; la chaleur que communiquent la passion et l'enthousiasme.

Qu'on regarde son portrait, cette tête de rhéteur encapuchonné, aux yeux profonds, brûlants de passion plus que d'intelligence et de bonté, sa grosse lèvre d'orateur, son front fuyant et élevé, vrai front de rêveur; ce portrait dit plus sur son compte que ne le pourraient faire mes paroles; il me semble qu'il témoigne pour lui et contre lui à la fois, et qu'en le voyant, nous ayons tous connu cet étrange agitateur qui tient à la fois de l'austère Calvin et de l'ardent Mazzini, quoiqu'il soit inférieur à l'un et à l'autre: et je ne demande pas mieux que de rendre justice à sa loyauté, à sa pureté, à son honnêteté, à son courage et à son ardeur, pourvu qu'on me permette de ne voir en lui ni un grand esprit, ni un grand homme, et de préférer le corruptible Mirabeau à l'incorruptible Robespierre.

III.

Je crois avoir résumé le jugement de l'histoire sur Savonarole, et peut-être aurai-je paru trop long sur ce point : car, après tout, ce qui nous importe ici d'écouter, c'est moins la voix des rares contemporains qui ne se perdent pas dans la foule ou qui simplement osent et savent avoir un avis personnel, et qui, par un singulier phénomène, finissent toujours par imposer leur opinion aux hommes; c'est la voix populaire, c'est l'écho direct et immédiat de son éloquence dans les masses qu'il nous intéresse de recueillir. Eh bien! ces impressions de la foule, je crois les retrouver dans le spectacle populaire du temps; et, bien qu'elles fussent éphémères et surtout stériles, elles ont inspiré plus d'une fois, ce semble, les auteurs de ces pièces souvent médiocres et dont le principal intérêt est un intérêt historique.

Ces impressions furent favorables, on le sait déjà; et l'engouement pour le prophète était général. Pourtant je ne sais pas si Castellano Castellani, qui fit jouer à Prato, en 1500, alors que ce zèle était tombé déjà, son *San Tomaso Apostolo*, voulut célébrer ou railler frère Jérôme que je crois reconnaître dans certains passages de sa pièce. On se rappelle, en effet, qu'on accusait le prophète de détourner les femmes de leurs devoirs conjugaux, et de les intéresser à son entreprise comme il avait su y intéresser jusqu'aux enfants : est-ce à cela qu'il est fait allusion dans la scène où un mari demande à sa femme Migdonia où elle va, et en reçoit cette réponse étrange :

« Ne le vois-tu pas? je vais servir mon époux Jésus. *Casizio.* (le mari, en colère). Quel époux cherches-tu? ne le suis-je pas, moi, par hasard? *Migdonia.* Non, à moins que tu ne changes de foi. *C.* Folle que tu es, as-tu perdu toute cervelle? *M.* C'est celui qui ne croit pas qui perd la cervelle. *C.* Qui est ce mari? je le veux voir. *M.* C'est un seigneur que l'univers tout entier voit; Thomas l'architecte me l'a montré. *C.* Oui, c'est quelque moine en cellule ou en couvent (*Si qualche fratacchione in cella o in chiostro*). »

Il la traîne devant le Roi où la Reine prend d'abord la défense du mari, mais comme

Per natura ogni donna ha sempre questo
Come foglia mutare sua sentenzia,

elle se convertit bientôt elle-même, grâce à l'éloquence de l'apôtre et devient plus qu'inhumaine pour son auguste époux.

Je ne suis pas tout-à-fait sûr que cet épisode de *San-Tomaso Apostolo* se rapporte à Savonarole; mais il n'y a pas le moindre doute pour moi que le prologue du *Figliuol prodigo* de ce même Castellani vise directement la compagnie de Saint-Marc et les sectaires du prédicateur. Cette pièce charmante, qui est déjà presque une comédie, et qu'il ne faut point confondre avec les deux pièces du même nom de Monna Antonio di Bernardo Pulci et de Giovammaria Cecchi, M. d'Ancona, qui a bien voulu me la communiquer en épreuves, croit devoir la placer en 1515, et je ne doute pas qu'il n'ait, comme toujours, d'excellentes raisons pour le faire; aussi accepterai-je cette date en faisant remarquer que le triomphe des *Palleschi* en 1512 n'avait pas assez complètement étouffé le parti des *Piagnoni* pour qu'on ne pût encore les mettre sur la scène avec une certaine actualité.

Dans le prologue de cette *rappresentazione* qui a beaucoup de ressemblance avec celui si ravissant de la *Disputa nel tempio*, deux enfants ont le dialogue que voici (1) :

Uno fanciullo alli suoi compagni comincia e dice :
1° Sozio, buon dì. *Il compagnon risponde.* Buon dì, fraschetto mio.
1° Dove vai tu? 2° Alla taverna a spasso.
1° Farestu nulla. 2° Il libricino ho io,
Da dir l'ufizio in su quel bel sasso.
Uno fanciullo costumato gli riprende e dice :
Guardate pur che non si adiri Idio;
Pel gioco ogni richezza viene a basso.
Uno di quelli cattivi : Deh, non ci torcer più, capo d'arpione,
Ch' io non posso patir chi è *piagnone.*
2° Zucchetta mia, farfalla senza sale,
Pinzocheruzzo, viso da ceffate
Se 'l giorno ti par pur cosi gran male,
Che non corri a *San Marco* a farti frate?
Fanciullo buono : Del ver sempre s'adira un uom bestiale :
Questo è l'onor ch'a vostri padri fate?
Il tristo: Deh per la fede tua, serra la bocca,
Ch' i suono ognun che 'l moscherin mi tocca.
2° *Vo vi credete per torcere il collo,*
Ch' io presti fede a vostri pissi, pissi?
Quand io non mangio bene, allora bollo, bollo,
Graffiator di tovaglie e crocifissi.
Egli hanno un ventre che mai è satollo,
E' l ciel farei tremar s'io gli scoprissi :
Alle man vi guard'io, visi intarlati,
Non alla compagnia o star co' frati.
1° *Basta che son copiosi di Sergieri* (2)

1. Les mots soulignés dans le texte font allusion aux partisans de Savonarole. Voyez la traduction ci-après.

2. M. Carducci, dans sa remarquable édition d'Ange Politien, vrai

E di stare alla messa ginocchione;
Riprendon l'altrui vizio volentieri,
E païon sempre al favellar mosconi;
Vanno composti, reverenti e interi;
Predan per tutto, epur non hanno unghioni.
Se io ne potessi far quel ch'io vorrei
Gli farei proprio andar come i Giudei (1).

chef-d'œuvre de critique élevée à la fois et exacte, M. Carducci, p. 303, traduit ce mot très-rare qu'il écrit *sergeri* par *ossequi leziosi*. Je me permets de n'être pas de son avis. Monti, si je ne me trompe, dans sa *Proposta* que je n'ai pas sous la main, lui donne un sens à peu près analogue à *fare il Giorgio* dont il ne serait qu'une mutilation, et comme ce sens très-naturel va parfaitement ici comme dans le prologue de la *Mandragore*, où le mot se rencontre aussi, je n'hésite pas à le traduire ainsi. Castellani oppose ici l'orgueil des *piagnoni* à leur apparente humilité; ce contraste se retrouve trois fois dans les quatre vers *Riprendon l'altrui vizio volentieri — e païon sempre al favellar mosconi* — et dans le vers suivant *reverenti e interi*. Chez Machiavel aussi, seul passage connu, je crois, en dehors de celui de Politien, où le mot se trouve, le sens de *faire le bravache* ou *faire l'orgueilleux* est très-naturel : *ancor che facci el ser Gieri a colui — che può portar miglior mantel di lui*. D'ailleurs M. Carducci, pour justifier le sens de *salamalec* qu'il donne à ce mot, aurait dû nous en donner l'étymologie.

1. *Un enfant commence à parler à ses compagnons :* Bonjour, camarade. *Le compagnon répond :* Bonjour, mon muguet. 1° Où vas-tu? 2° M'amuser au cabaret. 1° Ne feras-tu rien? 2° J'ai emporté le paroissien (le paquet de cartes) pour dire l'office sur ce beau rocher-là (pour jouer). *Un enfant sage le reprend et dit :* Gardez-vous bien que Dieu ne se fâche; le jeu est la mort de toutes les richesses. *Un de ces mauvais :* Ah cà, as-tu fini de tes mines, tête de crochet? Je ne puis souffrir ces pleurnicheurs. 2° Ma petite citrouille, mon petit papillon sans sel, cafard que tu es, visage à soufflets, si la vie te semble un si grand mal, que ne cours-tu à Saint-Marc te faire frère? *L'enfant bon.* Un homme bestial se fâche toujours contre la vérité. Est-ce là l'honneur que vous faites à vos pères? *Le méchant.* Çà, par ta foi, ferme la bouche, car je te fais danser quiconque me fait monter la moutarde au nez. 2° Vous vous imaginez que parce que vous baissez la tête que je crois à toutes vos chuchotteries. Quand je ne mange pas bien, je bous, je bous, je déchirerais nappes et crucifix. Eux, ils ont un ventre qui n'a jamais assez; je ferais

Suivent une dispute et une rixe, mises en scène avec une très-heureuse vivacité et remplies de ces charmants toscanismes dont ces pièces sont de véritables mines. Il va sans dire que la lutte se termine par la victoire du bon qui fait la morale d'abord à ses ennemis, puis à ses amis, et conclut par ces vers gracieux :

> Quello che alla *compagnia* potendo va,
> Tiene una vita assai lieta e gioconda.
> Quivi si canta vespri, salvi e laudi;
> Tranquillo porto ove ogni error si esclude [1].

C'est lui encore, je suppose, qui, après la pièce, vient donner la licence. C'est en effet *un giovinetto con la lira* qui *dice la moralità della parabola*, et s'il ne s'agissait pas de seize strophes de huit vers chacune, je citerais certainement ces octaves que l'on dirait traduites ou plutôt transposées directement d'un sermon de Savonarole.

Il y a une troisième pièce qui met en scène Savonarole lui-même sous le nom et le rôle de saint Jean-Baptiste et qui est un véritable document historique. Elle est d'Araldo, de celui-là même auquel Palermo attribue l'honneur d'avoir converti la *rappresentazione* en comédie nationale, honneur

trembler le ciel si je les trahissais; c'est à vos mains que je regarde (à vos actions), visages pourris, et non pas à votre compagnie et à votre séjour chez les frères. 1° Il suffit qu'ils se donnent de grands airs, qu'ils soient ensuite à genoux à la messe; ils reprennent volontiers les vices des autres, et on dirait à les entendre murmurer que ce sont des moucherons; ils vont gravement, humbles et orgueilleux à la fois. Ils volent partout et pourtant n'ont point d'ongles; si j'en pouvais faire ce que je voudrais, je les ferais marcher comme les Juifs.

1. Celui qui, lorsqu'il le peut, va à la Compagnie, aura une vie heureuse et joyeuse; là on chante vêpres, psaumes et laudes, port tranquille d'où toute erreur est exclue.

qui revient plutôt, selon moi, à l'auteur de la *Virginia*, Bernardo Accolti, *l'unico Aretino* (1). La pièce dont je vais parler et dont je ne saurais exactement fixer la date, mais que je crois de 1498 ou 1499, n'est pas à la vérité une vraie *rappresentazione*. Elle en a bien le ton; et le sujet est analogue à ceux des mystères; mais déjà elle est divisée en actes et scènes, et, chose bien plus importante, elle est écrite en prose au lieu d'être composée dans ces charmantes stances que nous connaissons. Cette pseudo-*rappresentazione,* qui est intitulée *la vita e morte di san Giovanni Battista*, est dirigée tout entière contre le clergé et devient à la fin une véritable apothéose de l'ennemi d'Alexandre VI, de Jérôme Savonarole. Dès le commencement, on voit percer la tendance anti-cléricale: « Que Dieu te bénisse, y dit un père à son fils qui, cheminant avec lui vers le temple de Jérusalem, l'avait interrogé sur la religion :

« Que Dieu te bénisse, mon fils chéri; je te prie de me faire toujours de pareilles demandes. De la sorte tu ne seras pas de ceux qui vont là à l'office divin par manière d'habitude (*per una certa usanza*). Ceux-là, si tu les interroges sur le culte, ils sont comme des animaux (*pecore*), interroge-les sur les choses du monde, ils en sauront prêcher en chaire. Et ce qui est pis, ils se promènent dans le temple de Dieu de long en large comme sur une place publique; ils ne parlent jamais, quand ils sont jeunes, que de choses peu honnêtes qui ne seraient pas convenables au marché; s'ils sont vieux, ils ne parlent qu'affaires ou cancans (*difetti altrui*).

Plus l'action avance, plus les allusions à Savonarole

1. L'Araldo occupe une place tout aussi importante dans l'histoire de la comédie italienne que Nardi; mais ce n'est pas la pièce dont nous parlons dans le texte qui lui donne cette importance, ce sont ses *Deux Rivaux* et son *Ingratitudine*.

deviennent d'une transparence frappante : au IVe acte, le vieux et le jeune homme, accompagné d'un ami, vont entendre prêcher saint Jean :

Le vieux. Je t'assure (*sacro*) que tu es trop crédule et trop ardent, surtout pour ce Jean-Baptiste dont nous allons entendre les sermons depuis quelques mois déjà. Et en vérité, on ne peut nier qu'il ne dise de bonnes choses et qu'il ne soit un saint homme mais cette façon qu'il a d'entrer dans certaines charlataneries (*girandole*) et prophéties, je ne sais ce qu'il faut en penser. *Jeune homme*. Pardonnez-moi, mais en cela il me semble que vous vous trompez, et beaucoup. D'abord il ne dit pas un mot qu'il ne prouve tout entier par les Saintes-Écritures et par toutes les raisons qu'on puisse alléguer. Aussi je crois que quiconque vient l'entendre en est gagné et lui demeure attaché (*suo affezionato e prigione*). *Le vieux*. Moi aussi, je suis de ceux-là, mais aussi, je voudrais le voir s'appliquer à prêcher l'Écriture, à reprendre les vices et qu'il n'entrât pas en tant de « il sera, il sera, » et surtout dans les affaires politiques (*nelle cose delli stati*) et des souverains (*gran maestri*), comme il a fait. Cela ne me va pas et cela m'inquiète pour lui. Car j'ai de l'affection pour lui et je crois qu'il est, comme je te l'ai dit, un saint homme. *J. h*. Et moi, je le crois le plus saint homme du monde. *L. v*. Je suis fâché qu'il se soit mis à s'en prendre à Hérode (Alexandre VI) et encore si ouvertement sans penser que les femmes sont souvent la ruine d'un État, aussi bien que des individus, et surtout cette *belle-sœur d'Hérode* qui, d'après ce que j'entends dire, est une coquine qui veut tirer les couvertures à elle (*una bargellassa che vuole che il bando vadia da sua parte*). *J. h*. Vous voudriez donc que Jean que nous considérons comme le plus grand prophète qui fut jamais, tût la vérité par peur d'une femme? Vous disiez tout à l'heure qu'il se contente de reprendre les vices, et maintenant vous voudriez qu'il se tînt tranquille et qu'il reprît les pauvres et non les riches. Tâchons de dire la vérité. N'est-ce pas une chose honteuse

qu'Hérode ait pris de force la femme de son frère Philippe et qu'en dépit de la loi il la tienne comme sienne? Quel exemple est cela de la part d'un roi? Ne savez-vous pas que les princes doivent être un miroir de bonnes mœurs, de vertu, d'honnêteté pour tous les peuples, et les premiers à observer les saintes lois? Ne savez-vous pas que l'adultère est défendu, ainsi que de vivre avec la femme d'un autre? *L. v.* Je dis que tu dis la vérité mais tu vois comment vont les choses aujourd'hui; on ne regarde plus à rien, et ceux-là mêmes qui devraient faire mieux sont ceux qui font pis et je vois en somme que les choses vont de jour en jour de plus mal en plus mal. *J. h.* Alors ne dites donc plus que Jean fait mal de reprendre les vices d'Hérode ou de tout autre. *L. v.* Je ne dis pas qu'il fasse mal, je dis que cela ne me plaît pas, car à toute heure il me semble voir qu'on va lui dire un sermon ailleurs ou qu'on va le jeter en prison, et alors, va réparer les choses, toi! *J. h.* Savez-vous ce que j'ai à vous dire? S'il est homme de Dieu, comme j'en suis parfaitement certain, le Seigneur saura bien le défendre de toutes choses, et c'est lui que nous laissons faire. Et quand même Hérode l'enverrait en prison ou en exil ou lui prît la vie, ce serait la fin des bons et saints prophètes. »

Suivent les prédications de Jean, celles-là, du moins en vers, comme dans la *rappresentazione* traditionnelle. Après le prêche, les lévites viennent tenter saint Jean, exactement comme les Franciscains avaient tenté frère Jérôme, le Dominicain; comme lui aussi, il répond évasivement, ce qui ne plaît guère au vieillard, beaucoup moins ardent que le jeune *piagnone* qui le veut convertir :

« Ce mal, dit-il, ce mal de l'entredeux (*dello 'nfra due*) ne me plaît pas. J'aurais voulu voir en effet qu'il le leur eût expliqué (*spiannacciato*) et dit de quelle façon il entend la chose; et ce qu'il lui en semble et non pas tant de : je suis, je ne suis pas, et ceci, et cela, et cet autre. J'aurais voulu, moi, qu'il se fût ouvert

à la bonne franquette et qu'il eût dit tout d'abord : je suis ainsi et ainsi, et vous êtes ainsi, et expliqué toute chose. Car les hommes francs plaisent à tout le monde. *J. h.* Pardonnez-moi, vous n'y entendez rien, et même il ne pouvait pas mieux répondre ni plus à propos; et la raison la voici : Jean a vu, au premier qu'il lui a parlé, que ces prêtres-là voulaient le retourner et le prendre à ses discours; car, comme ils voient que les prédications de Jean plaisent à la plus grande partie du peuple et la grande suite qu'il a, comme les paroles et œuvres de Christ ne sont pas trop agréables à ces prêtres, et comme celle-ci découvre trop les défauts des hypocrites et surtout de ces coquins (*pataffioni*) du temple qui ne veulent pas qu'on dise la moindre des choses de leurs affaires, ils auraient voulu l'étouffer de toute manière. »

Le martyre de saint Jean-Baptiste et le grand banquet remplissent le ve acte, et pour ne pas tenir l'attention trop constamment tendue vers les allusions historiques, je vais citer une des scènes de cet acte qui me semble assez plaisante et qui est remplie des naïfs anachronismes propres à la *rappresentazione*. Le maître d'hôtel est très-inquiet pour la réussite de la fête, très-inquiet surtout de son cuisinier qui ne revient pas du marché :

« Quoique j'aie donné cette commission à un homme expérimenté et qui s'entend aux bons morceaux, néanmoins comme il est Allemand, lesquels ont l'habitude de s'attaquer volontiers au vin, j'ai peur qu'il ne rapporte rien pour le dîner. » (*Entre Lanzi le cuisinier*). *L.* Bonsoir, bonsoir. *M. d'h.* Ah! je puis te dire que tu dois être dans un bel état pour dire bonsoir quand nous n'avons pas dîné encore. D'où viens-tu? que fais-tu? Est-ce que rien ne manque? Est-ce que toute chose est en place? Tu ne réponds pas? *L. Oh, corpo sante arroste!* Toi demander tant de choses que moi pas savoir répondre. Toi dire toi une chose et moi répondre à toi. *M. d'h.* As-tu été à la cuisine? *L.* Moi vouloir aller mainte-

nant. *M.* N'y as-tu pas été de tout ce matin? *L.* Moi d'abord voulu boire. (il lui dit le menu). *M. d'h.* Si, c'est bien, va et dépêche-toi, car l'heure du dîner approche. (à part). Je ne m'empêtrerai plus jamais avec des étrangers. Si l'on prend des Juifs, ils sont entêtés (*caparbi*), des Égyptiens, voleurs, des Français, malpropres, des Espagnols, traîtres. »

C'est pendant le banquet et après la fameuse danse que le jeune homme va ensevelir le corps du martyr. Presque seul — le vieillard tout comme les partisans timides de saint Jérôme n'a pas osé l'aider — il le conduit hors la ville « par le poste de côté afin que le peuple ne s'attroupe pas autour d'eux » et le rend à la terre. En ce moment on entend la voix du prophète martyr qui cette fois-ci donna la *licenzia* :

« Puisque vous êtes restés, ô spectateurs, si silencieux en regardant *dans cette image*, représenter ma vie et ma mort, je me rappellerai que je suis le protecteur de votre ville, »

puis il ajoute en vers ces derniers mots :

« Vivez donc en paix et charité, — retournez à votre ville si belle et espérez qu'elle sera toujours aimée et défendue par moi, si vous vous appliquez à la charité, à la paix et à l'union; allez donc avec mes bénédictions. »

Il n'est pas difficile de reconnaître à ces mots l'ancien favori du peuple, que quelques fidèles croyaient monté au ciel pour protéger de là la ville qu'il avait gouvernée pendant des années entières; et il me semble qu'on ne saurait mieux prouver que par cet exemple, l'invasion de l'histoire contemporaine dans le mystère. Déjà l'inspiration est devenue profane depuis longtemps, déjà la forme se modifie légèrement, il ne s'agit plus que d'y introduire des sujets profanes pour avoir la comédie véritable.

Un seul poète, Bernardo Accolti, l'*Unico*, osa faire ce dernier pas et si la *Virginia* est loin encore d'offrir le modèle d'une comédie accomplie, du moins montrait-elle le chemin qu'il aurait fallu suivre pour arriver à une comédie vraiment nationale de forme, d'inspiration et de sujet, et que barra pour toujours l'invasion des formes classiques et le culte superstitieux de ces formes. [1] Shakespeare, qu'aucun scrupule de ce genre n'arrêtait, sut bien tirer un drame inimitable de cette dernière transformation de la *rappresentazione* qui, pour le malheur de la scène italienne, resta sans imitateurs dans la Péninsule.

1. Sans doute l'*Orfeo* d'Ange Politien qui, sous le rapport de la forme est encore une *rappresentazione* pure et dont l'inspiration est aussi italienne que cette admirable forme, traitait déjà, plus de vingt-cinq ans auparavant, un sujet profane, mais non un sujet national et moderne comme la *Virginia* et les pièces allégoriques que Bientina et Carretto composèrent dans la forme de la *rappresentazione* sont plutôt des *moralités* que des comédies.

V. L'ARIOSTE ET SON THÉATRE.

(1474-1533).

I.

Les trois noms de l'Arioste, de Bibbiena et de Machiavel résument toute la première période de la comédie régulière (*erudita, sostenuta*), période qui va de 1394 à 1530. Il est toujours délicat d'assigner des dates précises à des époques qui se fondent presque et d'opérer des incisions et comme des articulations dans le corps vivant de l'histoire. Ici cependant les dates sont indiquées; car l'époque dont je parle est celle de la lutte de la nationalité italienne, contre la domination étrangère, de la liberté contre le despotisme, et cette lutte se poursuivit sur le terrain littéraire comme dans le domaine politique; on sait qu'elle se termina ici comme là par la défaite irréparable de l'Italie et de l'esprit libéral. Ces trente-six années de résistance qui commencent alors que le premier soldat étranger apparut sur les hauteurs de l'Appennin et qui prirent fin lorsque le dernier boulevard de l'indépendance italienne, lorsque Florence fut tombée sous le choc des armées de Charles-Quint, virent aussi le dernier effort de l'Italie pour se donner une poésie nationale qui se fût assimilée la civilisation antique sans en être absorbée. Ces efforts échouèrent, on le sait; mais les

œuvres qui datent de cette époque de transition ont gardé la trace de la grandeur du moment qui leur donna naissance : on y sent que la vie, avant de se retirer pour si longtemps, fut encore une dernière fois agitée du mouvement le plus intense; et elles portent un cachet que n'auront pas les œuvres de la seconde Renaissance, alors que la lettre de l'antiquité classique en aura tué l'esprit en étouffant en même temps le génie national qui allait prendre son essor. Cette lutte intellectuelle commence à la mort de Laurent de Médicis et d'Ange Politien, elle dure jusqu'à la fin de Machiavel et de l'Arioste. Après eux l'imitation servile de cette antiquité qu'ils avaient essayé de faire revivre plutôt que de copier, régna sans partage ; et lors même que les poètes ne s'y inspirent pas, l'absence de nationalité, de liberté, de vie publique les paralyse. C'en est fait de la grande poésie des Italiens qui n'a prospéré que pendant les temps d'indépendance nationale et de lutte : la paix et le calme dans la servitude lui furent fatales. Les trois siècles suivants ne virent plus d'œuvres originales et puissantes comme celles qui ont été produites de nos jours ou comme celles de Dante et de Pétrarque, de Boccace et de Bojardo, de l'Arioste et de Machiavel.

La poésie comique, elle aussi, se ressentit de ces dernières brises de liberté; et elle en profita largement : jamais plus tard, elle n'atteignit plus à cette perfection qu'elle avait atteinte du premier coup, tant que vivait encore le génie italien. Or, parmi ces premiers comiques, l'historien du théâtre italien ne saurait faire une place assez considérable au véritable créateur de la *commedia erudita* à l'Arioste, et il ne faudrait pas que les beautés incomparables de l'*Orlando furioso* lui fissent oublier les grâces un peu

libres, mais exquises, des *Suppositi* et de la *Scolastica*. Il trouverait d'ailleurs dans le théâtre du Ferrarais la source la plus abondante pour l'histoire des mœurs et de la société du XVIe siècle italien, et en étudiant la forme et le caractère de ses cinq pièces il aurait étudié dans un charmant abrégé l'histoire tout entière de la comédie classique des Italiens. C'est à tous ces titres que l'Arioste le comique, mérite d'attirer l'intérêt particulier de tous les amateurs de la littérature italienne.

Je ne raconterai pas la vie de l'Arioste qui a été racontée si souvent et si bien. Elle présente cependant le type de l'existence que pouvait mener, dans les premières années du XVIe siècle, un gentilhomme pauvre, poète et courtisan, et elle mériterait, à cause de cela, d'être placée en regard de celle de cet autre Ferrarais, son inspirateur, Bojardo, qui fut bien le modèle du grand seigneur tel que l'avait conçu la première Renaissance. Deux considérations m'empêchent d'en faire le récit : je crains de ne pouvoir m'arrêter à temps une fois que j'aurais commencé l'étude de cette société étrange où vécut le poète de l'*Orlando*; et je dois supposer que les figures les plus saillantes, les faits les plus curieux de cette vie sont présents à la mémoire de tous. Qui ne connaît le long servage de Messer Lodovico chez le fameux cardinal-artilleur Hippolyte d'Este, celui-là même qui avait fait crever les yeux de son frère, — il le soupçonnait de lui avoir volé une de ses maîtresses, — et qui faillit laisser mourir de faim son jeune protégé, en attendant qu'il mourût lui-même d'une indigestion de homards? Qui ne sait qu'à la mort de ce miroir de toute chevalerie — Castiglione l'appelle le premier gentilhomme de son temps, avec plus de droit après tout que nos pères appelèrent le gros

George IV, *the first gentleman of Europe* — l'Arioste passa au service du duc d'Alphonse, qu'il chanta si éloquemment et chez lequel il ne s'enrichit guère davantage, car le duc oubliait volontiers qu'un poète pût avoir des besoins terrestres. On se rappelle aussi l'étrange accueil que lui fit Jules II, lequel faillit l'assommer, et l'accueil plus étrange encore de Léon X, lequel l'embrassa, le choya, lui promit monts et merveilles, et — ne s'en souvint pas. A quoi bon raconter ici toutes ces misères inséparables du métier de poète à une époque où l'écrivain, ne pouvant pas encore vivre du produit de sa plume, était bien obligé de se mettre à la solde d'un Mécène ? A quoi bon citer les plaintes amères que le pauvre poète exhalait dans ses satires pour se dédommager de tout l'encens qu'il avait brûlé dans le poème ? A quoi bon rappeler toutes les anecdotes sur sa vie publique de préfet et d'ambassadeur ou sur sa vie privée qui est si parfaitement en harmonie avec le gracieux ton de l'*Orlando ?*

Il me semble que tout esprit cultivé s'est formé une image de l'aimable poète, heureux malgré tous ses soucis, plus riche quand il n'a rien que lorsqu'il dépense son revenu en folles bâtisses, aimant les femmes et aimé d'elles, bienvenu partout, mais plus content dans son petit jardinet et dans sa jolie maisonnette qu'à la cour où l'on le gâte, rêveur et réaliste, enthousiaste et viveur, répandant la joie autour de lui, tout en commandant toujours le respect par sa dignité, et avec tout cela la *bonté même*, comme le dit de lui un de ses rivaux, et admirateurs, l'Arétin. C'est à côté de ces natures raides, âpres et entières, telles que Dante et Michel-Ange, que leur hauteur condamne ici-bas à la souffrance et à la vie solitaire, une de ces belles natures italiennes aimables,

souples, sympathiques, noblement sensuelles, comme le furent Pétrarque et Raphaël, de ces privilégiés de la fortune qui de leur vivant déjà récoltent le prix de leurs gracieuses vertus. Car, s'il ne fut payé en argent et en honneur, il le fût en affection et en gloire : partout recherché, partout bien accueilli, partout admiré, il pouvait sans crainte laisser voir ses aimables défauts qui ne heurtaient personne ; et ses vertus n'avaient rien de cette dédaigneuse âpreté qui souvent fait craindre le contact, comme des vices. Jusque dans sa carrière théâtrale, qui seule nous intéresse ici, et dont il est temps de parler, cette nature aimable, facile et sympathique se retrouve.

Personne n'eut jamais une vocation plus prononcée pour le théâtre que l'Arioste. Elle se trahit dès son enfance. Le brillant carnaval de 1486, avec sa fameuse représentation des *Ménechmes,* dut singulièrement frapper l'imagination du jeune Lodovico, — il avait douze ans alors, — car il composa cette année même une pièce de théâtre qu'il appela *Tisbé,* et qui ne fut probablement pas bien supérieure en valeur littéraire à la pièce du même nom, que Bottom, le tisserand, et Quine, le charpentier, jouent dans le *Songe d'une nuit d'été.* Affublés *a modo d'istrioni,* dit le biographe Garofalo, des vêtements de père et mère, les quatre frères représentèrent même la pièce, sous la direction du jeune poète! Huit ans plus tard, il était censé faire son droit à Ferrare; mais il ne semble pas qu'il y ait pris grand goût.

« Ahi lasso! quando ebbi al Pegaseo melo
L'età disposta, che le fresche guancie
Non si vedeano ancor fiorir d'un pelo;
Mio padre mi cacciò con spiedi e lancie,

Non che con sproni, a volger testi e chiose,
E m'occupò cinque anni in quelle ciancie. »
(Sat. VII, 154).

On comprend qu'avec ses dispositions, il ait préféré Térence et Plaute au *Corpus juris,* et son père se crut obligé de l'en réprimander vertement un jour. Lodovico ne répondit rien à la mercuriale, mais à peine son père fut-il parti, qu'il fit à son frère Gabriel une apologie éloquente du théâtre, et lorsque Gabriel étonné lui demanda pourquoi il n'avait pas exposé ces arguments si péremptoires à son père, il répondit qu'il écrivait précisément une scène de sa *Cassaria* où il voulait montrer un père grondant son fils, et qu'il avait trouvé l'occasion excellente pour étudier la chose sur nature. Il est difficile, on le voit, de prendre son art plus au sérieux, et on comprend que le père fut obligé de céder à la fin. C'est vers ce temps, ou peu après, qu'on joua la *Cassaria* d'abord, les *Suppositi* ensuite, ses deux premières comédies, toutes deux en prose. Puis le service du cardinal Hippolyte, les fonctions diverses que lui confiait le duc Alphonse, enfin la composition de l'*Orlando,* le détournèrent un peu du théâtre. Il y revint cependant, en mettant en vers ses deux comédies de jeunesse, puis en écrivant à des intervalles trois autres comédies dont la dernière resta inachevée. Après avoir passé successivement par toutes sortes de misères et de fonctions antipathiques à sa nature, il parvint enfin, neuf ans avant sa mort, à la position qui lui convenait le mieux et que, préfet ou ambassadeur, il avait toujours le plus ambitionnée, à la position d'intendant du théâtre de Ferrare. Ce fut sur ses dessins et ses indications que l'on bâtit le théâtre fixe de

cette ville; ce fut lui qui désormais y dirigeait tout, mise en scène, choix des pièces, répétitions, et, par une coïncidence étrange, ce fut la nuit même où il s'alita pour ne plus se relever que l'incendie consuma l'édifice nouveau où il avait joui de tant de triomphes mérités. Aussi n'est-il pas étonnant que cette courte époque fût la plus heureuse de sa vie et la plus florissante du théâtre ferrarais, où l'on vint de tous les côtés de l'Italie admirer tantôt les pièces classiques, tantôt celles des poètes contemporains, celles de l'intendant lui-même, en particulier.

Ces pièces, en effet, n'étaient pas tombées encore à cette époque dans l'injuste oubli où nous les voyons aujourd'hui, et son fils Virginio ne fut pas le seul à appeler son père

L'Ariosto ch'è stato al mondo unico
Ne' tempi nostri,
(Scol. Prol. II).

les rivaux eux-mêmes du poète lui payèrent le tribut de l'admiration. L'Arétin, en apprenant sa mort, lui rendit un hommage presque touchant dans le prologue de sa *Cortigiana* et Cecchi n'hésite pas à le placer au-dessus des comiques de tous les temps et de tous les pays :

E 'l divino Ariosto... a chi cedono
Greci, Latini e Toscan, tutti i comici.
(*I Rivali*. Prol.).

Voyons si les contemporains ont été plus justes dans leurs éloges que la postérité dans sa sévérité.

II.

J'ai dit que les pièces de l'Arioste sont d'un haut intérêt pour l'histoire de la Comédie et parce qu'elles furent les premières et qu'elles servirent pour ainsi dire de modèles à tous les poètes du XVIe siècle, et parce que leur succession nous représente presque toutes les vicissitudes de la comédie régulière pendant ce siècle. Il me semble en effet impossible de laisser au cardinal Bibbiena le mérite d'avoir donné le premier, dans sa *Calandra*, l'exemple de la comédie régulière, car elle ne fut représentée que vers 1508, et les divers prologues de la *Cassaria* et des *Suppositi* de l'Arioste prouvent que les versions en prose de ces deux comédies furent non-seulement composées, mais encore représentées dix ans auparavant (1). D'un autre côté l'Arioste commença sa carrière de dramaturge comme la comédie régulière elle-même, par les traductions de pièces anciennes. Ses versions des *Ménechmes*, de l'*Eunuque* et de l'*Andrienne*, sont malheureusement perdues; par bonheur, il n'est pas ainsi des premières pièces où il s'émancipa un peu, quoique timidement encore, des modèles anciens. Timidement, dis-je, « car il veut, » nous dit-il dans le prologue des *Suppositi*, en prose,

non-seulement dans les costumes, mais encore dans les sujets des

1. Voy. surtout le prologue des *Suppositi*, en prose où il parle de la *benigna udienza* qu'on a accordée à la *Cassaria*, et celui de la *Cassaria* en vers qui est de 1517 et où il nous dit que cette pièce

Gia vent' anni passono
Veder si fece sopra questi pulpiti.

fables imiter autant qu'il le peut les antiques et célèbres poètes, et comme ils suivirent Ménandre et Apollodore et les autres Grecs dans leurs comédies latines, l'auteur ne veut point dans ses comédies en langue vulgaire s'éloigner des façons et des procédés des écrivains latins. »

Dans la *Cassaria* surtout, l'Arioste est encore tout à fait sur le terrain de l'antiquité. Le nom déjà de *Cassaria* ne rappelle-t-il pas les noms anciens, la *Cistellaria*, l'*Aulularia*? Le lieu de la scène, quoique dans l'esprit du poète ce soit évidemment Ferrare, est encore Metelin, dans la première, Sybaris dans la seconde version. Les personnages sont bien ceux de la comédie ancienne : des esclaves fripons, des vieillards avares, des jeunes gens débauchés, des marchands de belles esclaves et *tutti quanti* du répertoire antique. Il y a même des scènes entières prises dans le *Pœnulus*, la *Mostellaria* et l'*Héautontimoroumenos*. Quant au sujet de la pièce, sans être emprunté à Plaute ou à Térence, il ressemble encore singulièrement aux intrigues et aux aventures des comédies greco-latines; car c'est l'histoire de deux jeunes gens épris de deux belles esclaves qu'ils ne peuvent retirer des mains de leur cupide maître qu'en trompant leurs pères, et le vrai *Deus ex machina* est bien encore le Davus ancien quoiqu'il se soit caché sous le nom tout italien de Volpino et que son langage soit bien celui de l'homme du peuple de Ferrare. Les mœurs des temps alexandrins rappelaient d'ailleurs beaucoup celles du XVI[e] siècle italien et pouvaient sans grands inconvénients se transporter sur la scène moderne. Les dénouements enfin, les substitutions et les reconnaissances surtout, l'Arioste et les comiques italiens en général, à l'exception de Machiavel, les empruntaient toujours à Plaute et à Térence. Il faut dire cepen-

dant que son talent de *contaminatio*, dans lequel il ne le cède point à ses devanciers latins, fondant Ménandre et Diphilus ou Philinus, a merveilleusement réussi à faire disparaître toute couture et toute trace d'imitation directe et à fondre d'une façon aussi naturelle qu'agréable les divers emprunts qu'il faisait. Dès cette première pièce, il est merveilleux de voir comment il sait combiner la satire publique d'Aristophane, avec la satire morale de Térence, et comment il sait assimiler, à la façon de Plaute, idées, personnages et sujets anciens aux mœurs et au goût de son temps. La verve populaire de l'Arioste, en effet, égale souvent pour ne pas dire toujours l'entrain et la verve du sel plautin. Qu'il attaque la justice ou qu'il se moque des ridicules de la mode ferraraise, ou qu'enfin il se contente simplement de laisser un libre cours à sa *vis comica*, dans des scènes d'une hilarité étourdissante, nous trouvons toujours le même naturel, le même charme irrésistible du style, la même vivacité de dialogue. S'il est encore faible dans le dénouement que rien ne motive, par l'exposition magistrale de la pièce, il surpasse déjà ses modèles classiques.

L'Arioste s'affranchit déjà beaucoup plus de ses modèles dans la seconde de ses pièces qui a pour titre les *Suppositi*; quoique cette pièce soit entièrement bâtie sur les fables de l'*Eunuque* et des *Captifs*, fondues par le poète italien, et quoique certains personnages, tels que celui du parasite qui d'ailleurs est une création du plus haut comique, appartiennent encore complètement au théâtre ancien. Mais déjà nous nous trouvons transportés en pleine Italie, à Ferrare, et à l'époque de la prise d'Otrante par les Turcs : les allusions aux choses contemporaines y sont fréquentes et le

tout reproduit des mœurs essentiellement italiennes et modernes. Dans tout ce qui est style et dialogue, le dernier vestige d'imitation a disparu et sous ce rapport, ainsi que sous celui de l'économie générale et du comique des situations, cette pièce est peut-être même la plus parfaite du poète. Aussi n'est-il pas étonnant que Shakespeare en ait imité de très-près, dans sa *Méchante mise à la raison*, des scènes et des situations entières. On voit en effet que dès 1566, les *Suppositi* avaient passé sur la scène anglaise dans la traduction de Gascoyne. Le sujet fort scabreux de la pièce est admirablement exposé dès la première scène où nous apprenons par la bouche même de l'héroïne Polinesta les étranges choses qui se passent dans la maison de son père. Un jeune seigneur sicilien, que son père a envoyé faire son droit à Ferrare, s'est introduit comme domestique dans la maison du riche Damonio, afin de voir plus souvent et plus intimement sa belle; la fréquence et l'intimité de leurs entrevues en effet laisse peu à désirer. Malheureusement l'étudiant rencontre un terrible rival dans son professeur, le vieux Cléandro qui, ayant perdu son fils lors du sac d'Otrante, veut se remarier pour obtenir, s'il le peut, un héritier de sa fortune et de son nom. Il s'agit de l'évincer, et le domestique du jeune étudiant qui depuis deux ans passe pour être le maître, trouve moyen, en improvisant un père à son maître amoureux, de l'emporter sur le vieux professeur dans cette enchère ouverte par le père. Par malheur le vrai père, inquiet de son fils, qui évidemment travaille trop puisqu'on n'entend point parler de lui, arrive de Sicile. De plus le père Damonio découvre le commerce de sa fille avec le prétendu domestique. Colères, impudences, confusions, on imagine tout cela. Heu-

reusement on découvre que le vrai domestique qui si longtemps a joué le rôle du riche étudiant est le fils perdu du vieux prétendant; et Damonio en apprenant que l'honneur de sa fille n'a été endommagé que par une passion de gentilhomme, s'apaise facilement et donne volontiers sa Polinesta au brillant Erostrato qui depuis si longtemps déjà a pris les avant-goûts du bonheur conjugal.

Avec la troisième pièce de l'Arioste, avec la *Léna*, nous nous trouvons enfin en plein dans la société italienne du XVI[e] siècle et, ainsi que le nom l'indique, dans une société qui n'est pas des plus choisies. C'est évidemment un événement réel, un scandale de Ferrare qui a donné l'idée à l'Arioste de faire cette comédie, car tout y porte ce cachet de la réalité. Le poète ne se décida pas, sans hésitation à s'éloigner ainsi des modèles anciens et à choisir un fait contemporain quoique Machiavel lui eut alors déjà donné l'exemple de cette hardiesse dans la *Mandragore;* car la *Léna* est très-probablement de 1520.

Je sais, dit le prologue, que mon maître (le poète) m'a dit que parmi les inventions poétiques il n'y en a pas de plus difficiles, et que les poètes anciens en faisaient peu de nouvelles puisqu'ils les traduisaient des Grecs. Térence n'en fit aucune qu'il eût inventée; aucune ou peu fit Plaute de celles qui aujourd'hui se lisent encore. Je ne peux donc que m'étonner et rire de nos modernes qui ont la hardiesse de faire ce que ne firent pas leurs anciens qui cependant savaient beaucoup plus qu'eux dans cet art comme dans toute autre science. Cependant puisque nous sommes réunis ici, restons tranquilles un moment pour les regarder faire (les acteurs). La matière de rire ne peut en aucun cas nous manquer aujourd'hui. Car si nous ne rions pas de la finesse de la comédie nous pouvons au moins rire de l'impertinence de l'auteur.

Si déjà les mœurs des deux premières pièces paraissent singulièrement dépravées à des lecteurs du XIX[e] siècle, que dire de celle de la *Léna?* Dans la *Cassaria*, après tout, on pourra dire que ce sont là des mœurs de l'antiquité quoiqu'il soit difficile d'admettre cette excuse pour le discours de Lucramo, peignant les mœurs de Sybaris-Ferrare; dans les *Suppositi*, les obscénités sont souvent révoltantes et cela dès le commencement où l'on équivoque sur les deux sens de *suppositi*, mais ce sont en somme les mots plus que les mœurs qui choquent. La situation même de la pièce, ce jeune seigneur déguisé en domestique qui s'introduit chez sa maîtresse et qui pendant deux ans jouit de toutes les faveurs de cette jeune fille nous semble impossible; cependant les remords de la nourrice qui a servi d'entremetteuse, les reproches de la jeune fille à sa duègne, la fidélité du jeune homme, même après avoir obtenu tout ce qu'il pouvait désirer; l'examen de conscience du père, qui se repent d'avoir donné sa fille à garder à une personne telle que la nourrice; tout cela rachète un peu, bien peu il est vrai, l'immoralité de la situation. Rien ne vient mitiger ce qu'il y a de criant dans les mœurs de la *Léna*. Voici la femme d'un ivrogne, poussée par son mari à se prostituer et qui, sentant la jeunesse s'en aller, s'exerce déjà au métier commun des courtisanes vieillies; de plus, maîtresse d'un vieil avare qui ne la paie pas et se croit quitte en lui donnant le logement dans une petite maison attenante à la sienne (1). Eh bien, c'est à cette entremetteuse que le même

1. Voy. son monologue A. II Sc. 2. « Il voudrait, dit-elle du vieillard, la douceur sans l'amertume, me rendre malade (*ammorbarmi*) de son haleine empestée, me *maltraiter* (*strascinar*) comme une belle ânesse et puis me payer d'un « grand merci. » Oh! le beau jeune homme

vieillard confie qui? sa fille unique, la belle Licinia, pour en faire l'éducation! Elle lui apprend en effet la cuisine, la couture, la lecture, beaucoup plus encore, je crains. Toujours est-il qu'elle trouve fort à son goût un jeune seigneur qui en est follement épris; mais la Léna, qui n'est pas trop grassement payée par son vieil amant, tient la dragée haute

qu'il fait, le vert galant à qui l'on soit tenté de donner le plaisir sans paiement! Quelle sotte j'ai été de m'être laissée leurrer par ses sornettes et ses promesses; mais ç'a été la faute des éternelles excitations de cet homme de rien, de ce Pacifico (mon mari) qui ne cessait jamais de dire : Femme, fais ce qu'il veut; ce sera notre fortune; si tu sais t'arranger avec lui, il nous paiera toutes nos dettes. Et qui ne l'aurait pas cru tout d'abord? *Maria in monte* (*Maria et montes*, monts et merveilles), comme disent les savants, il promettait; puis il nous a donné un *lacet* (*laccio*) par lequel je voudrais le voir pendre comme il le mérite. Eh bien, puisqu'il n'a pas voulu tenir ce qu'il me doit par tant de promesses, je ferai comme les domestiques qui ne peuvent obtenir les gages qu'ils avancent à leurs maîtres : ils les trompent, les volent, les assassinent. Moi aussi, je médite de me faire payer de toute façon permise ou défendue; et ni Dieu, ni le monde ne pourront m'en faire un crime. S'il avait une femme tous mes efforts tendraient à le faire faire ce qu'il fait Pacifico; mais comme cela ne se peut, puisqu'il n'en a pas, je veux le faire avec sa fille ce que je ne sais comment appeler. » Une vulgarité plus triomphante et plus cynique encore éclate dans sa dispute avec son mari (A, V, Sc. II) que je ne puis citer, car le passage le plus inoffensif je le crains bien, offensera encore bien des oreilles. Et pourtant cette scène est inimitable de verve comique, de vérité et même de moralité, malgré l'ignominie des vices qui y sont peints. C'est là qu'en échangeant récriminations, grossières aménités et reproches réciproques avec son noble époux, la courtisane raconte comment les vices et la tolérance, puis ensuite les excitations de son mari l'ont conduite à la prostitution et qu'elle explique comment « si elle devait rester jeune encore, il lui serait peut-être aisé d'entretenir tous les deux comme par le passé au moyen de l'art qu'elle a pratiqué jusqu'ici; mais comme les fourmis se pourvoient pour l'hiver, il est juste que les pauvres femmes comme elle se pourvoient pour la vieillesse et qu'elles apprennent à temps un art qu'elles puissent exercer quand elles en auront besoin. » La scène est révoltante de cynisme et pourtant très-belle, morale même; car on sent que le poëte comprend l'étendue du mal et qu'il entend le flétrir.

au jeune amoureux : elle veut bien lui ménager un rendez-vous avec Licinia, mais à la condition qu'il paie 25 ducats. Où trouver les 25 ducats ? Le jeune homme envoie Corbolo, son âme damnée, engager ses riches vêtements ; en attendant il reste en chemise, caché chez la Léna ; mille complications s'ensuivent. Corbolo, toujours sur le point de trouver les 25 ducats, ne les trouve jamais. Le père de Licinia arrive pour déloger la Léna avec laquelle il s'est brouillé ; il faut cacher le jeune homme dans un tonneau, la chose s'ébruite, le père furieux accourt, car il croit son fils en commerce avec la vieille courtisane ; le père de Licinia n'est pas moins en colère, car il est fort jaloux de sa maîtresse : cependant tout s'arrange, le père du jeune homme s'apaise quand il voit que c'est une fille de bonne maison et bien dotée que son fils courtise ; le père de la jeune fille se calme singulièrement quand il apprend que ce n'est que sa fille et non sa maîtresse qu'on a voulu lui voler : un mariage entre les jeunes gens, une réconciliation entre les vieux amants terminent tout à la satisfaction générale.

L'Arioste devient de plus en plus original et indépendant dans ses deux dernières pièces ; et dans l'une et l'autre il arrive déjà où devait arriver la comédie avec l'Arétin, à la satire. La plupart des critiques considèrent le *Negromante* comme le chef-d'œuvre de l'Arioste (1) parce

1. Le *Negromante* est postérieur à la *Lena* quoique celle-ci ne fut jouée, dit-on, qu'en 1528 et que l'Arioste parle déjà dans une lettre du 26 janvier 1520, adressée à Léon X, du *Negromante*, commencé dix ans auparavant et maintenant achevé en deux ou trois jours. Toute difficulté disparaît quand on suppose que la *Lena* resta longtemps manuscrite ou du moins ne fut jouée que sur de petits théâtres mobiles, les seuls qui existassent à Ferrare avant 1528.

qu'ici il s'attaque à un travers de son temps et de son pays, et que partant sa satire gagne en vie et perd de la généralité un peu abstraite qu'a forcément la satire dirigée contre des vices communs de l'humanité, tels que l'avarice, la prodigalité, etc. Je ne puis pas complètement souscrire à ce jugement. L'intrigue du *Negromante* est l'intrigue la plus compliquée de toutes les intrigues si compliquées de l'Arioste. L'exposition, inimitable dans les *Suppositi* et dans la *Cassaria,* laisse beaucoup à désirer ici; de plus les caractères, sauf celui du sorcier, sont à peine esquissés; encore celui du sorcier est-il dessiné plutôt par des habitudes et des signes extérieurs que par des symptômes qui peindraient l'état moral de son âme. Comme étude de mœurs; cependant, le *Nécromancien* est une pièce inappréciable. La généralité de la superstition dans cette Italie si raffinée et si éclairée du xv[e] siècle se trahit à tout moment. Ces sorciers dont on se moque ici comme dans la *Calandra*, comme dans de nombreuses *rappresentazioni* du siècle précédent, les prétendus astrologues jouaient évidemment un rôle très-considérable dans la société italienne du temps; car tout le monde leur ajoute foi, jeunes et vieux, hommes et femmes, savants et ignorants. Le domestique seul, initié dans les secrets de son maître imposteur, sait à quoi s'en tenir sur son compte.

C'est ma foi une bien grande confiance que maître Jacquelin a en lui-même, car sachant à peine lire et écrire il fait profession de philosophe, d'alchimiste, de médecin, d'astrologue, de mage et de conjurateur d'esprits, et il sait de ces sciences-là et des autres à peu près ce que l'âne et le bœuf savent du jeu d'orgue, ce qui ne l'empêche pas de se faire nommer l'astrologue par excellence à peu près comme on appelle Virgile le poète et Aristote le philo-

sophe. Mais avec son visage plus immobile que le marbre, avec des bavardages, des mensonges et autres ruses, il retourne et enveloppe la tête des gens. Ce serait long à conter combien il a joué et volé de nobles et de roturiers, de femmes et d'hommes, combien de pauvres ménages il a ruinés, combien d'adultères il a favorisés, tantôt en disant qu'il allait rendre enceintes les femmes stériles, tantôt en s'offrant à faire disparaître les soupçons et la discorde qui naissent entre maris et femmes.

Quant aux mœurs des autres personnages, elles ne le cèdent guère à celles que nous avons vues déjà. C'est un jeune homme, fils adoptif d'un Ferrarais très-riche qui épouse en secret la fille adoptive d'un homme peu fortuné de la ville; peu après son père adoptif le marie avec une riche héritière. N'osant contrarier son futur légateur, il consent, mais en se promettant de ne pas accomplir le mariage. Le voici donc bigame, mais respectant la virginité de sa seconde femme au grand chagrin du beau-père, à la désolation de la jeune femme négligée, à la grande compassion de la jeune bonne Margharita, fille encore, mais déjà fort versée sur le chapitre des devoirs conjugaux. On va donc consulter un sorcier pour qu'il guérisse le malheureux de sa prétendue impuissance : le sorcier met l'argent en poche et commence ses *salamalech*. En même temps, il reçoit de l'argent du père de la première femme pour qu'il fasse durer cette apparente impuissance et qu'il amène ainsi un divorce. Les bénéfices du nécromancien ne s'arrêtent pas là; car le jeune Camille Pocosale, amoureux de la seconde femme, le paie également pour faire rompre le second mariage. Après avoir conduit parallèlement et pendant un certain temps tous ces divers fils qui font affluer l'argent chez lui, le sorcier commence à sentir que la

méfiance va naître chez ses dupes; il esssaie donc de brusquer les choses et de s'échapper avec l'argent. Il propose à Cintio, le jeune mari, de lui faire trouver un homme auprès de sa femme et de prendre prétexte de ce flagrant délit d'adultère pour demander la séparation; il fait croire à Camille que la jeune femme est amoureuse de lui, qu'on va le porter dans une caisse auprès de son lit, qu'elle ne manquera pas de se jeter dans ses bras. Mais, on confond les maisons, on porte la caisse chez la première femme; grand scandale; puis soudain scène de reconnaissance; le père adoptif du jeune mari se trouve être le père de la première femme, qu'il accorde volontiers à Cintio qu'il a déjà adopté et institué héritier, et le père de la seconde femme consent, sans se faire beaucoup prier, à donner la jeune et intacte Emilia à son amoureux Camille, qui, s'il a *poco sale*, a du moins beaucoup d'argent. Quant au nécromancien, il s'échappe, envoyant son domestique mettre main basse sur ce qu'il trouvera dans la chambre d'auberge, au besoin sur les effets de l'aubergiste; mais il est trompé à son tour, car le domestique au lieu de le suivre, prend, avec l'argent, la route opposée à celle du maître,

perchè l'arte ch'imita
La Natura non pate ch'abbian l'opere
D'un scelerato mai se non mal esito.

On ne s'attend guère à cette morale, après tout ce qu'on a vu dans cette pièce de bigamie, d'adultère projeté à froid, accepté sans sourciller par le mari qui n'hésite point à sacrifier sa jeune femme, après toutes les tromperies réussies enfin qui s'y pressent et la singulière facilité avec laquelle tout le monde accepte les choses qui nous semblent les plus horripilantes.

J'arrive à la dernière, et selon moi la meilleure pièce de l'Arioste, la *Scolastica,* ou comme il l'appelle lui-même dans une de ses lettres *Gli studenti* (1). Je sais bien qu'en général les historiens de la littérature italienne, tant français et italiens qu'allemands et anglais, ne parlent point de cette pièce, sous prétexte qu'elle n'est pas tout entière de l'Arioste. Comme après tout, sur une centaine de pages il n'y a que les dix dernières qui soient de Gabriel Ariosto, le frère, comme ces dix dernières pages (acte v, sc. 4 et 5) ne contiennent que le dénouement parfaitement préparé et prévu, le dénouement qui d'ailleurs est toujours le côté très-faible de l'Arioste, je parlerai de cet admirable tableau de mœurs, comme d'une œuvre de l'Arioste, et sans m'arrêter à la collaboration de son frère qui d'ailleurs ne se faisait point illusion sur son mérite :

« Il se connaissait, dit-il dans le prologue, bien plus faible d'intelligence et de force qu'il ne faut pour un pareil exercice. Cela exige autre chose que d'avoir vu sa grammaire et appris les accents et les syllabes, étudié la poétique d'Horace et dévoré tous les livres qui s'impriment. Il faut que le ciel agisse dans celui qui veut écrire des vers, orner la scène de beaux sujets. »

La *Scolastica* nous ramène de Crémone, où se passait le *Negromante,* à Ferrare, et de nouveau au milieu de ces élèves et professeurs en droit que nous avons déjà rencontrés dans les *Suppositi* où les étudiants, que les pères croient ensevelis dans les volumes de droit, se glissent dans la maison de leur maîtresse et où le professeur de Pandectes fait une si terrible concurrence à son jeune élève qu'il ne

1. Ou plutôt *I studenti,* comme il y a dans le texte de la lettre *al principe Guidobaldo Feltrio della Rover.*

connaît certes pas pour l'avoir vu dans son cours. Ici dans la *Scolastica,* le professeur de droit romain se trouve être le futur beau-père au lieu du rival de l'étudiant; quant à celui-ci, il n'est pas seul; son ami qui a fait ses études avec lui à Padoue, l'a accompagné à Ferrare. Les noms si familiers à nos oreilles universitaires, de Paris et de Bologne, de Padoue et de Ferrare reviennent sans cesse en effet et il semble qu'on vive au milieu de toutes ces belles Écoles (*studj*) qui alors jetaient un si grand éclat. A en juger d'après Eurialo et Claudio, les jeunes étudiants n'y travaillaient guère plus qu'ils ne travaillent aujourd'hui; en attendant ils ont tous les deux leurs amoureuses. Dire les mille complications qui font que les deux belles, l'une accompagnée du père professeur, l'autre d'une vieille duègne, arrivent à Ferrare; tous les *quiproquo* qui en résultent; la jalousie que ces malentendus font naître chez l'un des jeunes gens, les colères du père, les ruses des *famuli,* serait chose impossible; ce qui est certain c'est que tout finit par s'éclaircir et que les deux jeunes gens épousent leurs belles sans trop d'opposition; vont-ils après cela travailler beaucoup pour faire leur doctorat (*addottorarsi*), condition que le père de Claudio avait mise d'abord à son consentement? J'en doute fort, mais le frère de l'Arioste qui nous a donné le dénouement avec la reconnaissance obligée, ne nous a pas édifiés à cet égard.

Comme presque toujours chez l'Arioste, l'exposition de cette pièce est très-remarquable, l'économie générale fort bien ménagée, le dialogue vif et naturel, les situations du plus haut comique; la peinture des mœurs d'Université d'une vérité surprenante; mais ce qui fait la vraie supériorité de la pièce, ce qui la rend presque unique, même dans

le théâtre italien en général, c'est le dessin des caractères. On a pu voir que dans la plupart de ces pièces tous les jeunes premiers se ressemblent et aiment uniformément; que les physionomies de jeunes filles sont fort effacées et pourraient sans inconvénient se substituer les unes aux autres, que les maris tous malheureux, les pères tous avares, les domestiques tous fripons, les nourrices toutes corrompues, reviennent sans cesse et ne se distinguent guère que par les noms; enfin que tout le comique consiste dans les saillies d'un côté, dans les situations de l'autre, dans les situations amenées la plupart du temps par le hasard. Ici, il y a des personnages vivants et non des abstractions, des individus et non des types; parfois on se prend à songer aux figures de Shakespeare, car la poésie ne leur manque pas non plus. Qu'on voie, par exemple, ce brave Bonifazio, ce propriétaire d'étudiants; comme il les gâte, comme il les choie, il irait à travers le feu pour ces jeunes fous de locataires, il les tirerait de tous les mauvais pas; il les aide au besoin et n'a pas honte

d'ordir o tessere
Fallacie e giunte e far cio che son soliti
Gli antichi servi in l'antiche commedie [1].

mais avec tout cela il sait parfaitement ce qu'il fait et que tous les services qu'il rend lui seront repayés un jour avec usure, et son affection pour les mauvais sujets d'étudiants ne lui fait pas un instant perdre de vue les intérêts de sa

1. Il ajoute même (IV, 1), que « vraiment, secourir un pauvre mal« heureux, ne lui paraît point un office de domestique, mais bien de « toute âme noble. Je ne sais vraiment pas pourquoi l'église ne le compte « pas pour la huitième œuvre de miséricorde » deux vers supprimés plus tard par la censure, — ce qui est significatif.

bourse. Lazzaro le vieux professeur qui *legge l'ordinario* à Pavie et qui aime tant, dans sa conversation, à se souvenir des sujets qu'il traite au cours ; Bartolo, le parvenu, qui méprise tous les gentilshommes; bourru, colère, mais bon au fond ; instruit comme on l'était au bon vieux temps, et invoquant « tantôt Cicéron et tantôt Tullius, » se souvenant de la vie des camps, car il a été en Allemagne au temps de Ludovic le More; rudoyant son fils, mais payant ses dettes; ces deux jeunes gens, l'un Eurialo toujours tremblant à la pensée de son père Bartolo — on le conçoit et on le serait à moins — en toute chose d'ailleurs timide, attendant conseil de tout le monde, ne sachant jamais se tirer d'affaire lui-même; et Claudio, son ami, passionné, emporté, tantôt délirant de joie amoureuse, tantôt en proie à une sombre et terrible jalousie, aujourd'hui gai comme pinson, demain mélancolique et sentimental comme une jeune fille ; prompt en amour comme sur le terrain ; puis enfin à côté des jeunes gens leurs domestiques, la vieille bonne véronaise qui se grise : Accursio qui est plutôt un camarade pauvre qu'un serviteur, étudiant aux frais de son riche ami, ainsi que c'était l'usage autrefois en Italie, comme en Allemagne et en Espagne ; ayant même attrapé quelques notions de médecine ; pour le reste, la tête et la main de son jeune maître Eurialo. Il a la spécialité du calembourg ; personne ne peut parler sans qu'il essaie de le malentendre, et même devant le terrible père de son maître il ne saurait résister à la démangeaison de retourner les mots d'une façon plaisante. Mais la perle des domestiques c'est le gros Pistone à qui l'on ne cesse de recommander le silence et qui va aussitôt raconter ce qu'on lui a confié au premier venu en lui recommandant de ne le dire à personne, et en lui jurant ses grands

dieux qu'il est le seul homme au monde à qui il le confie. Tous ces personnages parlent, s'agitent, se meuvent, non pas comme des marionnettes, mais comme des êtres vivants, et ce qu'il y a de mieux, c'est eux et non le hasard ou l'embarras de l'auteur qui amènent les complications par leurs fautes ou leurs travers.

Quand j'aurai ajouté que le langage est tout aussi animé, mais moins obscène, que les sentiments sont plus honnêtes, les mœurs plus pures que dans les autres comédies, on voudra peut-être lire soi-même cette ravissante pièce, toute italienne, toute moderne, toute vivante, malgré la forme régulière et classique que le poète lui a conservée et on sera étonné, comme je l'ai été, du singulier oubli où les critiques ont laissé cette dernière comédie de l'Arioste qui est comme le couronnement de toute sa carrière dramatique et un des modèles les plus achevés et les plus rares de la *commedia erudita* originale.

VI. L'ITALIE DU CINQUECENTO

DANS LE

THÉATRE DE L'ARIOSTE.

I.

Pour avoir une idée nette de la valeur littéraire des pièces si vivantes de l'Arioste, il faudrait les voir représenter sur la scène, ce qui n'aura probablement plus jamais lieu. Car si les obscénités sont moins crues et moins nombreuses que chez le rabelaisien cardinal de Bibbiena, dont on jouait la pièce ignoble et cynique devant Léon X et devant les princesses de Mantoue, plus tard même devant Catherine de Médicis, — elles sont encore trop vives et trop fréquentes, elles font encore trop partie intégrante du dialogue et de l'action pour qu'on puisse soit les retrancher, soit les prononcer devant un public moderne. Ce n'est pas que l'obscénité de l'Arioste soit grossière et ordurière, comme celle de Rabelais; elle est toujours élégante, raffinée, équivoque; mais cette équivoque est d'une transparence telle qu'on ne saurait la malentendre. Le gros mot, le mot propre fait horreur à cette nature fine, à cette nature d'homme du monde et de classique par droit de naissance, comme tous les grands Italiens : ce n'est pas qu'il n'y ait de la poésie aussi — sans parler de la poésie et de la satire — dans le

gros rire et la malpropreté de Rabelais; mais cette poésie de l'indécence est à celle de l'Arioste ce que les farces rutilantes et lubriques de Jordaëns sont à ces figures gracieuses et spirituelles, belles jusque dans leur bestialité, de faunes et de satyres, que nous a léguées l'antiquité.

D'ailleurs, cette crudité, je ne dis pas des mots, mais des choses et des idées, qui reste chez l'Arioste, ces allusions perpétuelles à peine voilées à des mœurs infâmes que nous supportons à peine à la lecture et que les dames et les prêtres du temps savouraient avec délices (1), sont rachetées jusqu'à un certain point par des qualités de premier ordre qui, si elles ne les font pas oublier, les font passer cependant — qu'on me permette cette expression vulgaire — sans presque qu'on y prenne garde. Rien de plus vivant, de plus naturel, de plus facile, que ces conversations familières : c'est bien ainsi que l'on cause, et l'on sent que tout cela n'a coûté aucun effort au poète : tout cela coule de source : la verve, on le sent, ne tarirait jamais, si le poète ne lui mettait un frein; la phrase est simple, mais arrondie; le dialogue étincelle de saillies et de bons mots qui ne fatiguent point, parce qu'ils n'abondent pas outre mesure. La langue n'est pas très-pure, dit-on. Cela se peut, et je n'ai garde de m'élever contre l'arrêt des Italiens qui sont juges compétents : mais j'ai le droit, moi étranger, de ne pas tenir compte de ce pédantisme insupportable des Cruscanti ou des aspirants à la

1. La *Lena* par exemple fut représentée au mariage de Renée de France avec Alphonse d'Este, et ce fut Don Francesco lui-même qui prononça le prologue qui est bien, faut-il dire le plus ou le moins équivoque? qu'on puisse lire. Léon X prenait un plaisir si grand à cette Lena qu'il n'eut pas de cesse que l'Arioste ne terminât pour lui le *Negromante*.

Crusca et d'admirer un langage dont les rares lombardismes ne me choquent nullement. Comment d'ailleurs faire l'Aristarque avec l'aimable poète qui confesse si simplement son infériorité?

« On vous assure que cette nouvelle comédie, dit-il dans le prologue du *Negromante,* est du même auteur dont Ferrare a eu les *Suppositi.* S'il vous semble que vous n'y entendez pas l'idiome propre et accoutumé de son pays, pensez qu'en passant à Bologne où il y a une université, il entendit quelques mots qui lui ont plu et dont il s'est souvenu. Puis il s'est appliqué à l'élégance autant qu'il a pu à Sienne, à Florence et dans toute la Toscane, mais en si peu de temps il n'a pas tant appris qu'il puisse cacher complétement sa prononciation lombarde. »

Je le répète, ce n'est qu'avec la plus grande discrétion que je touche à ces questions de style; mais il faut bien que j'en dise mon sentiment : on a reproché à l'Arioste le comique de s'être *empoissé dans les facéties lombardes* (C. Teoli dans sa préface à la *Calandra*) au lieu d'avoir pris modèle sur Boccace; eh bien, je ne puis pas partager ce sentiment : ce style périodique et cadencé de la prose latinisante de Boccace, cet *esse videatur* italianisé, ce que les Italiens appellent le *strascico*, et que Bibbiena a fort bien attrapé, donne au langage de la *Calandra* je ne sais quoi de pédantesque qui jure singulièrement avec le fond licencieux que l'on sait. Ces lubricités solennelles, ces ordures pompeuses et élégantes n'auront jamais pour nous autres, hommes du Nord, le charme de ce langage incorrect, mais naturel de l'Arioste, qui semble le vêtement le plus léger qu'on ait jamais accommodé à des choses légères.

D'ailleurs la poésie que l'Homère ferrarais jette à

pleines mains sur ce langage provincial et familier, ferait oublier bien facilement quelques incorrections, puisqu'elle lui fait même pardonner les *sporcizie* dont il a trop parsemé ses discours. Et lorsque je parle de poésie, je ne parle pas seulement de cette puissance qui idéalise et embellit jusqu'aux choses les plus vulgaires et qui dore de ses rayons jusqu'à la boue qu'elle touche; je songe aussi à cette légère et toute charmante mélodie des vers que l'Arioste a employés dans ses comédies. J'ai déjà dit que vingt ans après les avoir écrites en prose, l'Arioste avait mis en vers ses deux premières comédies en quoi il croyait encore se conformer à la tradition de l'antiquité. Aussi conserva-t-il le vers dans toutes ses autres comédies. Pourtant la mesure qu'il employa et qu'il avait pour ainsi dire inventée (1), ne répondait point autant qu'il le croyait à ce fameux ïambe latin et grec :

Hunc socci cepere pedem.....
Alternis aptum sermonibus et populares
Vincentem strepitus et natum rebus agendi.

Car tous les poètes comiques de l'Italie, et ils se comptent par centaines, l'ont abandonné et sont revenus à la prose (2). Il n'appartient pas à un étranger de juger ces sortes de

1. Il est vrai que Buonamici, cité par Quadrio (II, 428) et par Klein, (IV, 306), fait remonter l'honneur de l'invention de l'*endecasillabo sdrucciolo sciolto*, — c. à d. du vers blanc de onze syllabes, à fin dactylique, à Luca Pulci, mais je les ai vainement cherchés dans ce qui nous reste de ce poète.

2. A l'exception cependant de l'Ambra qui l'a employé dans les *Bernardi* et la *Cofanaria*, et de Cecchi qui a écrit dans cette mesure la *Maiana*, le *Martello*, le *Diamante* et les *Sciamiti*. Alamanni a même essayé dans sa *Flora*, heureusement sans succès, un vers *sdrucciolo* de seize syllabes!

questions. Il me semble cependant qu'on a été trop sévère pour la mesure adoptée par l'Arioste, pour ce gracieux vers *sdrucciolo* qu'il manie si admirablement. On prétend qu'il est monotone et fatigant à la longue. J'avoue qu'il ne m'a jamais fatigué un instant. La langue italienne, avec ses nombreux mots *sdruccioli* n'a aucun effort à faire pour trouver ces fins de vers glissants qui semblent se présenter tout naturellement à la bouche du poète (1). Beaucoup de ces mots donnent d'ailleurs, par leur nature même, de la familiarité au vers; tous lui prêtent un coulant qu'on trouverait difficilement dans une autre mesure. Les enjambements si fréquents et si hardis en italien, les inversions auxquelles on est si accoutumé vous entraînent si naturellement que vous oubliez presque que vous avez là affaire à une loi métrique. L'Arioste d'ailleurs est un tel maître dans l'art de causer en versifiant; il sait vous bercer ici comme dans son grand poème, si mollement et avec tant de *gentilezza*, qu'on ne peut pas ne pas s'y abandonner, et qu'on se laisse porter sur son vers glissant comme sur une barque légère qui suit le courant. Je ne veux pas nier cependant que la nature même de ce vers séducteur devait souvent entraîner le poète à s'abandonner plus que de raison à son charmant défaut capital qui est de trop développer, puis, à force de babiller, de perdre de vue l'objet même de sa poésie. Cela a peu d'inconvénients dans le récit, cela

1. On sait qu'on appelle *sdruccioli* les mots qui ont l'accent sur l'antépénultième. Or la langue italienne en abonde : ce sont d'abord les substantifs tels que *patria*, *fatica;* les verbes tels que *rendere, spendere;* les adjectifs tels que *facile*, *umile;* de plus les superlatifs en *issimo*, les troisièmes personnes du pluriel des verbes, *amano*, *fecero*, etc; les pronoms suffixes, *darvelo*, *parlandovi*, sans compter les noms propres.

constitue même un des charmes les plus irrésistibles de l'*Orlando;* mais ici, dans le drame, où tout doit tendre et aboutir à l'action, les longs et gracieux babillages, les récits spirituels ou imagés, les digressions malignes parfois, toujours amusantes, arrêtent peut-être plus qu'il ne faut la marche même de la pièce, et je crois bien que c'est le vers qu'il faut en accuser en partie.

Ce défaut du développement est surtout sensible dans les récits qui, trop souvent, prennent la place de l'action chez l'Arioste. Je sais bien que l'unité de lieu à laquelle le poète se croyait astreint l'oblige souvent à avoir recours à ce moyen d'avancer l'action; pourtant Machiavel, Bibbiena, G. Bruno, ont bien prouvé qu'on pouvait s'y prendre autrement, et l'Arioste, qui se souvient trop souvent qu'il a été un charmant conteur avant d'être devenu un poète dramatique, prouve lui-même dans des scènes du plus haut comique que, s'il avait voulu, il aurait pu éviter ce défaut qu'on lui reproche, tout en le pardonnant. Car enfin ces récits sont charmants, et puisque nous ne connaîtrons jamais ces pièces que par la lecture, il ne faut pas trop nous en plaindre. Je ne nierai point cependant que des scènes, comme celles entre les deux jeunes esclaves et celle du retour inespéré du père, dans la *Cassaria*, comme celles que Shakespeare a imitées des *Suppositi* et où le vrai et le faux père se trouvent en présence, comme celle des reproches que se font l'entremetteur et son ivrogne de mari dans la *Lena*, comme tant d'autres enfin du *Negromante* et de la *Scolastica*, feraient encore bien mieux notre affaire que les récits les plus spirituels.

Jugez-en vous-même. Ecoutez par exemple cette fin de

dialogue entre le Parasite et le vieux Cléandre dans les *Suppositi* (I, 2).

P. Où vous trouverai-je ensuite? *C.* Viens chez moi dès que tu auras dîné. Excuse-moi, si je ne t'invite pas; c'est aujourd'hui vigile d'un saint que j'ai toujours eu en vénération. *P., bas.* (Jeûne tant que tu meures de faim). *C.* Écoute-moi. *P., bas.* (Parle avec les morts qui jeûnent eux aussi). *C.* Tu n'entends pas? *P., bas.* (Et toi tu ne comprends pas?) *C.* Tu es fâché peut-être parce que je ne t'ai pas invité? Mais, si cela te fait plaisir, tu peux venir; je partagerai avec toi le peu que j'aurai. *P., haut.* Croyez-vous, monsieur, que je sois embarrassé pour trouver à manger. *C.* Non, Pasifilo; je ne crois pas que tu sois embarrassé. *P.* Croyez-le, soyez-en même certain, matin et soir tous les gentilshommes que je rencontre dans la rue me prient à dîner. *C.* Mais j'en suis tout à fait certain; seulement je sais bien que nulle part tu ne saurais être mieux vu qu'à ma table. *P.* Adieu, monsieur. *C.* Adieu.

Puis Pasifilo de se livrer dans un monologue ravissant à une amère critique des dîners de Cléandre, jusqu'à ce que Dulippo, le faux domestique, survienne.

P. Où va ce charmant jeune homme? *D.* Je viens chercher quelqu'un pour dîner avec mon maître qui est seul à table. *P.* Ne va pas plus loin. Où trouverais-tu quelqu'un de plus propre à la chose? *D.* Je n'ai pas commission d'en amener tant. *P.* Comment tant! Je viens seul; conduis-moi seul. *D.* Comment seul! N'as-tu pas toujours dix loups affamés dans le ventre?

Peut-on trouver une scène plus charmante comme dialogue que celle entre Temolo, le domestique du sorcier et deux de ses clients (*Negromante*, I, 3) :

Cintio : Que penses-tu, Temolo, de cet astrologue, je veux dire de ce nécromancien? *Temolo* : Je le crois un vieux renard. *Cintio* : Ah! voici Fazio. Je viens de demander à celui-ci ce qu'il

pense de votre astrologue. *Temolo* : Je dis que je le crois un vieux renard. *C*. Et à vous, Fazio, que vous en semble? *Fazio* : Je le considère comme un homme très-fin et très-savant. *T*. En quelle science est-il donc si versé? *F*. Dans les arts qu'on appelle libéraux. *C*. Au moins dans l'art de la magie je crois qu'il entend ce qu'on peut y entendre et qu'il n'a pas son pareil dans le monde. *T*. Qu'en savez-vous? *C*. Son garçon m'en raconte des choses merveilleuses. *T*. Faites-nous un peu entendre ces miracles, au nom de Dieu. *C*. On me dit qu'à son gré il fait resplendir la nuit et le jour s'obscurcir. *T*. Ah! voilà ce que je sais aussi faire, moi. *C*. Comment! *T*. Si la nuit je vais allumer ma bougie et que le jour je ferme les fenêtres. *C*. Ça, imbécile! Je te dis qu'il éteint le soleil pour le monde entier et qu'il rend la nuit claire partout. *T*. Mais alors les épiciers devraient lui donner un bon salaire. *C*. Pourquoi? *T*. Parce que quand il le voudra il pourra faire baisser et hausser le prix de la cire et de l'huile.

La conversation continue sur ce ton entre le jeune amoureux et le fripon; à la fin le beau-père Fazio se mêle lui aussi de la conversation et demande à savoir comment se font les métamorphoses miraculeuses que Temolo trouve si naturelles :

T. Ne voyez-vous pas qu'aussitôt que quelqu'un devient podestat, commissaire, provéditeur, gabelier, juge, notaire, payeur public, qu'il laisse là les coutumes humaines pour prendre celles des loups, des renards ou des vautours? *F*. Cela est vrai. *T*. Et dès que d'un degré inférieur on s'élève à celui de conseiller ou de secrétaire et qu'on a pour fonction de commander aux autres, n'est-il pas vrai encore qu'on devient âne aussitôt? *F*. Très-vrai. *T*. De tous ceux qui attrappent des cornes (*che si mutano in becco*), je ne veux pas parler. *C*. Tu es mauvaise langue, Temolo. *T*. C'est votre langue qui est plus mauvaise encore puisqu'elle me conte des fables pour des vérités.

Les scènes de l'effet le plus comique, il est impossible de les citer ici, soit parce qu'elles perdraient tout à la traduction, qui ne saurait rendre ni le charme des vers ni l'esprit des mots, soit parce qu'elles sont par trop libres. Car, il ne faut pas le nier, il en est des scènes comme des diverses comédies italiennes, les plus immorales sont incontestablement les meilleures au point de vue littéraire. Voici cependant encore quelques débris de scènes qui peuvent donner une idée du dialogue de l'Arioste : Boniface, l'ami des étudiants qu'il plume, voit que depuis un moment Claudio ne lui répond qu'à moitié (*Scol.*, II, 4).

B. Mais il me semble que vous parlez plus par colère que par raison, et moi qui croyais vous annoncer une chose qui vous fit plaisir, je vois que je vous ai causé de l'ennui et qu'il vous déplaît de savoir qu'elles sont ici (la maîtresse de Claudio et sa duègne). *C*. Je vous dirai la vérité, Boniface. Cette façon d'Eurialo de vouloir me cacher ce qu'il sait, me brouille l'estomac...

Le domestique survient, raconte les tendresses que se sont prodiguées Eurialo et la prétendue Flaminia; Claudio est plus malheureux que jamais. Boniface veut le consoler : il trouvera bien d'autres femmes encore et tout ce que peut dire en pareil cas un vieil ami, qui n'est pas précisément très-délicat. Claudio, impatienté, l'envoie à tous les diables :

B. Cela n'est pas bien. Vous savez cependant tout l'amour que je vous porte. *C*. Celle que seule au monde j'aime, ne m'aimant plus, celui auquel je me confiais seul, me manquant de foi, je ne me soucie plus de l'amour ni de l'amitié de personne au monde. Que tout le monde me déteste, me trahisse : moi aussi je veux haïr tout le monde et n'être jamais fidèle à personne; et hommes et femmes, quels qu'ils soient, je veux tous les traiter de la même façon. *B*. Ce n'est pas là le langage d'une âme mâle. *C*. Je ne sais

si mon âme est mâle ou femelle : je sais qu'elle est mécontente et qu'elle s'impatiente de rester dans mon corps et qu'elle va tout faire pour m'abandonner bientôt puisque celle-là m'a abandonné qui pouvait la tourner et retourner à sa guise. *B*. Ces paroles ne vous conviennent pas à vous qui devriez montrer de la sagesse aux autres, puisque vous êtes toujours plongé dans les lettres et dans tous les exemples des philosophes. *C*. Dans les livres, hélas, on lit et on écrit bien des choses qui dans la vie ne servent plus de rien. *B*. Venez au moins à la maison et épanchez-vous tant que vous voudrez; mais ne restez pas ici sur la place publique à verser des larmes comme un enfant fouetté. Et si après tout vous ne voulez pas recevoir de moi confort ni conseil, je vais vous être compagnon et pleurer et geindre avec vous. *C*. Ni à la maison, ni à Ferrare, Boniface, je ne veux plus m'arrêter, si ce n'est pour attendre que mes effets soient chargés pour les faire conduire à Mantoue et de là diriger à Vérone ; je vais aller tout de suite au port m'occuper de cela; et puis, chercher une bête qui puisse m'emporter; car je ne veux plus me laisser voir ni ici, ni à Padoue, ni à Bologne, ni en aucune ville habitée; et je ne veux plus jamais lire ni textes ni gloses; et Baldi, et Cini, et Bartoli, et tous les autres livres je veux les déchirer et brûler. Puissent-ils être maudits le jour et l'heure où je vins au monde et la catin de nourrice qui ne m'a pas noyé dans le bain! (*Il sort*). *B*. Oh! il est bien désespéré! Pauvre jeune homme et pauvres tous les autres qui se laissent prendre, par cet assassin qui s'appelle amour, l'intelligence, le meilleur bien qu'aient les hommes! Mais voici la Stanna qui revient.

Suit une petite scène vraiment shakespearienne, les amours vulgaires succédant, en les parodiant, aux amours nobles; le vieux Boniface, pleurant encore à l'instant même avec son jeune ami, équivoquant aussitôt avec la bonne, le tout avec le même naturel, charmant et parfait, trop parfait même pour que je puisse citer le passage. Et cette scène

n'est pas isolée, comme bien l'on pense. L'Arioste les aime particulièrement ces conversations de servantes : rien de plus gracieux, malgré toute son indécence que l'exposition du *Nécromancien*, où la petite bonne se lamente du sort de sa jeune maîtresse Emilia, que son mari respecte trop : *Uh! che disgrazia!* Rien de plus caractéristique pour les mœurs que cette autre scène presque impossible à citer (II, 4) où, causant avec la mère d'Emilia du malheur de sa fille, elle lui dit ingénument :

« Vrai Dieu! Il ne faudrait jamais prendre les maris qu'à l'essai. *M.* Ah vilaine! *La Bonne :* Quoi, vilaine! Je dis la vérité. On n'achète jamais rien sans bien regarder à plusieurs reprises dedans et dehors. Si vous avez à dépenser votre argent pour un simple fuseau (1), vous le retournez dans votre main dix fois pour le regarder; et puis on prendrait à l'aveuglette les hommes dont nous avons tant besoin? *M.* Je crois que tu as une pointe. *B.* Je n'ai jamais été plus à jeun. J'ai connu autrefois une voisine qui était une femme bien avisée. Elle a tenu pendant plus de seize mois toutes les nuits dans son lit un jeune homme et en a fait tous les essais possibles; et une fois qu'elle l'eût trouvé bien propre au métier, elle l'a marié à sa fille qui était unique. *M.* Va, truie que tu es, et rougis. *B.* Je dois donc rougir de vous dire la vérité? Si vous aviez vous aussi fait l'essai de Cintio, vous ne vous trouveriez pas dans cet embarras. Mais que voulez-vous? Persuadez vous que c'est la même chose puisqu'Émilia l'a essayé pendant tant de jours. Laissez-le avec sa malédiction et pourvoyez-vous d'un autre gendre. Mais essayez-le d'abord; croyez-moi. *M.* Ah! mon Dieu, quel conseil elle me donne! *B.* Si vous ne voulez prendre celui-ci, je vous en donne un autre : laissez-le-moi essayer à moi. Si je l'essaye, moi, on saura s'il pourra contenter Émilia. *M.* Oh vilaine, malhonnête fille que tu es, tais-toi, malheureuse, et suis-moi.

1. Allusion à la locution obscène : *far le fusa torte.*

Les comédies de l'Arioste ont un autre mérite que celui du naturel dans le style, un mérite qu'on ne saurait évaluer trop haut : elles sont admirablement composées. Depuis l'exposition, toujours on ne peut plus remarquable chez notre poète, jusqu'au dénouement, la succession des scènes, l'enchevêtrement des intrigues si compliquées, la préparation des incidents, tout cela est parfait, tout jusqu'au dénouement exclusivement, qui, comme trop souvent aussi chez Molière, est factice, peu motivé, et repose la plupart du temps sur une reconnaissance. On voit qu'en cela, comme en beaucoup d'autres choses, l'Arioste et la comédie régulière des Italiens en général n'ont jamais bien su s'affranchir de la tradition ancienne qu'ils n'osent perdre de vue. J'ai dit déjà que cela avait moins d'inconvénient avec l'état et les mœurs de l'Italie du XVI[e] siècle que cela n'aurait aujourd'hui. Sans doute, cette façon de terminer les pièces est fatigante toujours, elle ne répond pas aux véritables exigences du grand art qui veut que les situations dramatiques soient le résultat des actions et des caractères des personnages ; mais au moins elle n'est pas aussi invraisemblable que cela paraît, quoiqu'en ait pu dire Grazzini, lequel vivait déjà dans un temps plus calme. En ce temps de piraterie, de condottieri, d'armées de mercenaires, de villes pillées, de voyages lointains, de mœurs plus que faciles, toutes les conséquences du temps des successeurs d'Alexandre se reproduisaient en Italie et les intrigues des pièces de l'Arioste n'étaient certainement pas pour les contemporains plus choquantes au point de vue de la vraisemblance que celles de Ménandre ou de Diphilus pour les contemporains de Plaute.

Cette vraisemblance matérielle d'ailleurs est de peu d'importance à nos yeux ; car l'art s'en soucie peu ; et nous en

pardonnerions volontiers l'absence, si la vraisemblance morale était toujours irréprochable. Le merveilleux invraisemblable de l'*Orlando furioso* ou de la *Tempête*, n'a jamais choqué que les personnes qui n'ont pas le sentiment de la poésie : la vraisemblance matérielle de telle pièce de nos jours n'a jamais tenu lieu de la vérité poétique absente aux yeux des juges délicats. Eh bien, il faut le dire, dans la peinture des caractères, dans le développement des passions, l'Arioste n'est pas toujours vrai ; et c'est là un de ces défauts que tous les mérites de forme ne sauraient racheter. Sauf la *Scolastica*, dont j'ai loué tout à l'heure les personnages, l'étude psychologique est faible : ce sont des physionomies effacées ou des caricatures : ces dernières, mieux réussies, parce qu'il est dans la nature de l'art que les types fortement nuancés ou exagérés soient plus faciles à reproduire que ces caractères moyens où il y a encore lutte entre le bien et le mal ; que les coquins et les imbéciles en un mot, soient plus aisés à créer poétiquement que les hommes qui sont tirés en sens contraires par la passion et le devoir, la folie et le bon sens.

Il faut d'ailleurs tenir compte à l'Arioste des circonstances dans lesquelles il écrivit. Il fut le premier qui osât composer des pièces originales et s'écarter des anciens en reproduisant les mœurs et la société de son temps : il est naturel qu'il devait tâtonner encore. Il ne lui était pas permis d'ailleurs de s'en affranchir complètement, et certains types, comme certains dénouements, lui étaient aussi bien imposés par le goût exclusif de son siècle érudit, que l'unité de temps et de lieu qui gênèrent si fort cet esprit qui avait besoin plus que tout autre de se sentir les coudes libres (1). Enfin,

1. Combien l'antiquité le préoccupe, on le voit jusque dans ses pièces

cette société même qui l'entourait n'était point celle de Florence aux traditions républicaines, mais celle de la cour et de l'université de Ferrare, moitié pédante, moitié servile, toujours corrompue; le temps où il vivait n'était plus celui de son devancier Bojardo, cette lune de miel de la Renaissance, toute parfumée des senteurs printanières et fortifiantes de l'antiquité découverte, ce n'était plus le temps de l'indépendance nationale, ni celui des grands intérêts, ni celui de la liberté, ni celui même de la guerre civile, c'était le temps des petites tyrannies, mesquines, cruelles, corrompues, de la petite érudition minutieuse, sans critique et indépendance, de la domination étrangère, de l'oppression morale et matérielle, de la crainte partout, le temps où l'on n'avait plus — en dehors de Florence qui dut succomber dans sa résistance — ni le courage ni la force de se soulever, de chasser l'étranger, de briser les trônes des usurpateurs, de purger l'Église de son virus de corruption et où l'on se sentait heureux de savourer jusqu'à la lie toutes les jouissances matérielles, en se contentant, tout au plus, de lancer les coups d'épingle d'une satire prudente contre cette société, ce gouvernement, cette Église, dont la triple autorité étouffait l'Italie. On a beau être le

tout à fait originales, italiennes et même contemporaines telles que la *Lena*, où Corbolo le domestique n'oublie point ses modèles antiques. « C'est maintenant qu'il faudrait, dit-il (Act. III, Sc. I), un esclave du genre de ceux que j'ai vus représenter dans les comédies, et qui sût bien tirer par la fourberie et la ruse cette somme-là de la bourse du vieux. Eh bien, parce que je ne suis ni Davus, ni Sosie, et que je ne suis né ni parmi les Gètes, ni en Syrie, n'ai-je pas moi aussi de la malice dans cette tête (*in questa testaccia*)? Ne saurais-je pas moi aussi ourdir une intrigue que la fortune puisse ensuite développer (*tessere*), la fortune qui, comme on dit, a coutume d'être propice aux audacieux? Mais que ferai-je? Car je n'ai pas affaire à un vieillard crédule comme Térence et Plaute les inventent à leur guise dans la personne de leurs Chrémès et Simons? »

génie le plus puissant, on a besoin de se nourrir de la moelle saine et vigoureuse d'une forte civilisation, si l'on veut créer de grandes choses. Sans doute l'Arioste était supérieur à son temps, sans doute il sut, par la vertu même de son génie, idéaliser jusqu'à cette misère de corruption et d'avilissement dans laquelle il pouvait vivre parce que son grand esprit était toujours en commerce avec les immortels : mais si l'abaissement de son temps ne l'empêchait de vivre dans le royaume de la poésie, il ne l'inspira pas non plus et nul ne sait ce qu'il serait devenu si au lieu du sac de Rome l'histoire contemporaine lui eût apporté l'écho de la bataille de Salamine, de la défaite de l'Armada ou de la victoire de Legnano.

II.

Rien ne fait mieux comprendre l'histoire intime d'une époque que le théâtre lorsqu'il ne choisit ses sujets ni dans l'imagination pure, ni dans une tradition commune. Or la comédie ne saurait atteindre un certain degré de supériorité qu'en reproduisant les mœurs nationales et contemporaines. Si ces mœurs sont mauvaises, comme cela fut le cas au XVI[e] siècle et en Italie, la chose peut être malheureuse au point de vue de la morale. Littérairement cela nous est indifférent, et on préfèrera toujours des pièces vivantes et immorales à des pièces vertueuses qui sont sans vie. Le *Père de famille* ne fera jamais oublier *Georges Dandin*. Quoi qu'il en soit de ce point délicat, difficile à éviter en parlant de la comédie italienne, dont les meilleures sont précisément

celles qui reproduisent le plus fidèlement les mœurs dépravées du temps, — il est certain que le théâtre de l'Arioste est, après celui de l'Arétin, la source la plus abondante pour l'histoire intime du XVI[e] siècle italien.

Par une hardiesse heureuse, le poète, en rappelant sans cesse des événements contemporains, donne je ne sais quoi de précis et comme une date historique à ces tableaux où les hommes de son temps ne pouvaient pas ne pas se reconnaître. Tantôt il nous parle d'un « Catalan, capitaine de justice criminelle » à Sybaris; tantôt il rappellera comme dans le *Negromante* qui joue à Crémone la ligue de Cambrai : « quand les Français s'étaient alliés à l'Empire pour enlever leur puissance aux Vénitiens. » Parfois ce sont des détails de peu d'importance, mais assez curieux qu'il nous donne sur l'Italie d'alors, comme lorsque, dans les *Suppositi*, il nous raconte que la douane de Sienne a cru devoir retenir pendant assez longtemps les cadeaux qui arrivaient de Naples pour le duc de Ferrare; parfois aussi il fait allusion à des faits plus connus et d'un intérêt plus général, tels que le sort de Ludovic le More, son départ pour l'Allemagne « quand les affaires de Milan changèrent de face, » et son retour dans cette ville « où il resta peu; car ceux-là mêmes qui l'y avaient ramené le trahirent et le prirent. » (*Scol.*, III, 6.)

Souvent aussi nous retrouvons, non sans plaisir, les coutumes de l'Italie d'aujourd'hui mêlées aux faits et aux choses du XVI[e] siècle :

Je vous déclare net, dit le prologue du *Negromante,* pour se dispenser d'expliquer le miracle qui a transporté, sur les planches au moins, Crémone à Ferrare, je vous déclare net que je ne le sais pas. Car je m'applique fort peu à fureter dans les choses qui

ne me regardent pas. Si cependant vous avez envie de vous en informer, il y a sur la place (*in piazza*) des comptoirs de change, des boutiques de drapiers, des pharmacies qui doivent avoir peu à faire, ce me semble, et où vont ceux qui cherchent les nouvelles et ne savent que ce qui se passe à Venise et à Rome, si c'est la France ou l'Espagne qui a pris à sa solde les Suisses ou bien les lansquenets. Ils savent toutes les choses qui se passent au dehors, mais celles qui les regardent le plus, ce que font leurs épouses, ce que font les autres femmes de la maison, ils ne le savent peut-être pas ou ne se soucient de le savoir, pendant qu'ils sont là à jouer de la langue (*a battere il becco*). »

Sous d'autres rapports les usages semblent avoir bien changé en Italie depuis le temps de l'Arioste; car on ne paraît pas alors avoir séquestré les jeunes filles comme on le fait aujourd'hui, s'il faut en croire Cintio prétendant qu'on « n'a jamais entendu parler d'une maison où il y a des femmes ou des filles aimables et où les jeunes gens n'aillent pas toute la journée leur faire la cour, que les hommes de la famille y soient ou n'y soient pas. » (*Negr.* I, 4). Ce qui peint mieux encore l'époque, ce sont les mots qui échappent parfois et qui nous trahissent le goût de l'étude et de l'érudition légué par le siècle précédent et qui n'était pas effacé encore : « Adresse-toi, dit Accursio, le calembouriste, à Riccio, l'estafier qui est à la recherche de sa jeune maîtresse; adresse-toi à ces humanistes qui recherchent les médailles et en étudient les revers. » Dans cette même comédie de la *Scolastica*, on retrouve la vie des Universités italiennes avec tous ses détails : on apprend quels étaient les sujets des cours des professeurs; les livres et manuels que lisaient les jeunes gens; les conditions du doctorat; le commerce des camarades serviteurs qui parfois

acquièrent « des notions de médecine » en accompagnant leurs jeunes maîtres (*Sc.* N, 5), qui plus souvent les aident à dépenser gaîment les deniers du père, comme nous le voyons dans la scène si inimitable de comique et de naturel, où Bartolo le bourru attrape Accursio en flagrant délit de supercherie (*Scol.* IV, 6.).

La plupart du temps, on le comprend aisément ; le poète ne se contente pas de constater les usages et les mœurs de son temps, il s'en moque, mais gaîment. C'est la satire d'Horace et non celle de Juvénal. Peut-être cette satire, pour être vraiment dramatique, devrait-elle être dans les fausses situations où leurs travers mettent les personnages, ou mieux encore dans le ridicule de ces personnages eux-mêmes ; et chez l'Arioste elle consiste la plupart du temps dans des tirades charmantes et faciles à lire, mais qui éloignent de l'intérêt de l'action, ou dans des saillies et des reparties qui font rire, mais qui ne laissent jamais l'impression profonde de la satire mise en action, telle que nous la trouvons chez Aristophane et Molière.

L'objet principal de cette satire chez l'Arioste c'est, on doit s'y attendre, la société ferraraise : sur ce sujet-là, il ne tarit pas. La vanité des hommes et la coquetterie des femmes lui ont inspiré un de ses plus charmants prologues, celui de la *Cassaria*, refaite et rajeunie, où il se plaint de ne pouvoir en faire autant pour les dames qui sont entrées *nello increscevole quaranta ;* jamais peut-être le fouet de la satire n'a été manié avec une grâce plus légère : et comme il frappe tout le monde indistinctement depuis le duc jusqu'à la servante, personne assurément ne songeait à s'en plaindre. Et si je ne cite pas ce chef-d'œuvre de verve comique et de babillage malicieux, vraie parabase

digne d'Aristophane, ce n'est pas seulement son étendue, c'est sa grâce toute charmante même qui m'en empêche : il y a des choses si délicates qu'aucune main ne doit y toucher, celle du traducteur moins que toute autre. La folie propre des petites résidences, les manies des beaux habits et surtout des titres ne prête pas moins matière à sa verve railleuse que la légèreté des femmes et que les velléités amoureuses des vieux beaux. Cette Ferrare des d'Este doit avoir été peuplée de bourgeois-gentils-hommes, s'il faut en croire le poète : « Une comtesse, s'écrie Bartolo le parvenu, quand on lui parle de la tutrice de sa future bru, une comtesse! la belle affaire ici, combien n'y en a-t-il pas en cette ville qui n'ont pas tous les jours de quoi manger à leur faim » (*Scol.*, V, 4). Et quand on cite le nom d'un Napolitain : « Ce doit être un seigneur, dit-il, puisqu'il est de Naples; car j'ai entendu dire qu'il y en a plus à Naples que de comtes à Ferrare, et je crois qu'ils y ont des seigneuries comme ceux-ci des comtés. »

Dans la *Cassaria*, Lucramo, le marchand de filles, raconte son arrivée à Sybaris, qui n'est qu'une Ferrare très-transparente :

« Ces jours-là, me trouvant à Gênes et ayant pu y vendre mille fois et fort bien ma marchandise — qui est bien la plus faillible dans le monde, — ayant même pu y attraper, en dehors de mes frais, une centaine de florins encore, j'entendis dire qu'à Sybaris plus que dans aucun lieu du monde on appréciait les plaisirs de toute sorte et particulièrement ceux qu'on trouve dans les luttes amoureuses, et qu'il y avait des jeunes gens plus riches et plus dépensiers que dans aucune autre ville. Je vins donc dans cette ville, poussé par l'opinion générale, et, arrivé, je me réjouis

car j'entendis que la plupart d'entre eux s'appelaient gentilshommes et comtes et que, parlant les uns aux autres, ils se donnaient le titre de seigneur. Je me disais en moi-même : Dans les autres villes il y en a habituellement un; en beaucoup il n'y en a pas du tout; eh bien! s'il y en a un si grand nombre ici, les pièces d'argent doivent sans doute courir dans les rues et l'or pleuvoir du ciel : mais je n'y fus pas resté trois jours, que je me repentis d'être venu : car outre les titres, les vanteries et la fumée, l'ostentation et les contes, je n'y vis guère rien de bien magnifique. Tout ce qu'ils ont, ils le dépensent à se parer, à se lustrer, à se parfumer comme des femmes, à nourrir des mules et des pages qui leur trottent après toute la journée, tandis qu'eux, se tournant de ci, de là, parcourent les rues et les places, se démenant plus qu'une coquette (*civetta*) et faisant plus de gestes qu'un singe. Il leur semble qu'en s'habillant de drap et d'habits élégants, à la dernière mode et avec grand luxe, ils se feront estimer des autres parce qu'ils s'estiment eux-mêmes pour des hommes généreux, splendides, au grand air; et en vérité ils sont comme des cassettes neuves, peintes de dehors, vides en dedans. Peut-être croira-t-on que s'ils sont si prodigues à se parer, ils font ensuite faire des économies à leurs femmes, et qu'elles, restant à la maison, s'éreintent, s'ingénient, cherchent à réparer ce que les maris et les fils dépensent avec cette ambition sotte et ridicule. Ah! oui, tu les trouveras bien d'accord, maris et femmes, filles et mères, quand il s'agit de ruiner la famille. Sans doute il est naturel que leurs femmes veuillent des robes neuves et des bonnets neufs, comme le veulent encore les autres femmes dans les autres villes; mais dans cette ville elles dédaignent de sortir de la maison à pied; elles ne veulent pas même traverser la rue sans avoir sous le c... le roulement (*dondolo*) du carrosse; et le carrosse elles le veulent tout doré et couvert de drap et tiré par de grands coursiers : avec cela il faut qu'elles soient accompagnées de deux filles et d'une chambrière, et d'estafiers et de pages. Et les pauvres ne se démènent pas moins que les riches

dans ces folies et ils tendent si bien l'arc qu'il ne leur reste jamais un carlin à dépenser pour apaiser leur faim qui n'est jamais bien grande. De là il arrive que lorsqu'un étranger tombe dans la ville, il trouve bien rarement quelqu'un qui l'invite à la maison et ait pour lui les politesses qu'on a en d'autres villes. Celui qui vient de dehors et ne connaît pas le secret de cette vie si étroite qu'ils mènent, juge qu'ils sont avares, mais il se trompe : il devrait plutôt les juger prodigues, désordonnés et imprévoyants; car s'ils étaient avares, ils s'appliqueraient au commerce ou aux autres industries qui enrichissent les gens. Mais eux ils estiment tout travail vil et ils ne veulent appeler noble que celui qui vit sans travailler, dans l'oisiveté. Et cela ne suffit pas, il faut que pareillement son père et son grand-père aient été à se gratter la panse. Voyez les sots usages! Voyez les idées fantastiques; voyez la belle discipline et le bel ordre de choses pour une ville sage qui veut augmenter en importance (*accrescere — In istato*). A sa guise! Quoi! est-ce à moi de les mettre à la raison? Qu'elle vive donc et se gouverne comme il lui plaît; s'il n'y avait pas mon intérêt personnel, je m'en soucierais comme les évêques se soucient des âmes que Christ leur a données à garder. Je suis venu en cette ville avec l'espoir de bien y vendre mes filles qui me semblent, comme elles me le semblent encore, bien mériter et pour leur beauté, et pour leur âge et leur grâce, d'être recherchées à l'envi par tous les gentilshommes et telles qu'aucun prix ne dût leur sembler trop fort. Eh bien! je me trouve trompé du tout au tout, il m'en vient bien en grand nombre, et plus de vieux que de jeunes, pour me parler, et l'un veut celle-ci, l'autre celle-là, et ils me demandent le prix : je le leur dis et les uns disparaissent aussitôt, les autres restent un moment à marchander, ils me proposent un prix : je réponds, enfin on tombe d'accord; puis quand j'attends qu'ils déboursent l'argent, ils n'en ont pas; ils me demandent un terme : Qui le demande jusqu'au moment où se tondent les moutons, qui, jusqu'à ce qu'on coupe l'herbe et le foin, qui veut aller au-delà des vendanges. Et ils ne me veulent donner d'autre garantie que

leur bonne foi ou m'écrire de leur propre main un billet. Ailleurs les pièces sonnantes apparaissent aussitôt le marché fait; ici elles sont invisibles : pas les miennes cependant. Si je veux avoir pour vivre du pain, du vin, de la viande, il faut bien que je mette la main à la bourse, que les écus en sortent et se fassent voir. Si l'on me donnait pour des paroles, des écrits ou des promesses les choses dont j'ai besoin à tout moment, je consentirais bien à donner aux mêmes conditions mes filles à qui les voudrait. Qui croirait qu'ici où il y a une cour si splendide, où vivent de si galants jeunes gens, deux jeunes filles, plus tendres que le lait, ne dussent pas trouver à se placer? On dirait que ces jeunes gens se croient trop bien pour trouver au monde des femmes dignes d'être aimées d'eux; et on croirait réellement qu'ils se font la cour les uns aux autres et qu'ils font l'amour ensemble et autre chose encore que je ne veux exprimer..... »

J'ai cité ce long passage, parce qu'il est caractéristique des défauts et des qualités de la satire de l'Arioste, défauts et qualités essentiellement opposés à la nature de l'art dramatique et qui ne se pardonnent que grâce aux beautés de versification et de style qu'aucune traduction ne saurait rendre. Il faut le dire cependant, l'Arioste, surtout dans ses dernières pièces, a su de plus en plus se débarrasser de l'abus de la tirade, et la satire contre Ferrare, qui revient sans cesse, est déjà bien plus fondue avec l'action dans la *Lena,* et surtout dans la *Scolastica*. Quand Bartolo apprend la fausse nouvelle de l'arrivée à Ferrare, sans suite ni apparat, de la fille et de la femme de maître Lazzaro :

« Envoyer sa femme et sa fille, s'écrie-t-il, aussi simplement dans cette Ferrare où, jusqu'aux barbiers, tout le monde se donne les airs de gentilhomme! et elles n'ont pas même le moindre petit page pour les accompagner! »

Claudio, l'étudiant, s'étonne pour d'autres raisons de la facilité avec laquelle maître Lazzaro a envoyé à Ferrare sa fille, qu'il enfermait à double tour de clef à Padoue. Par quel miracle le vieux professeur, qui ne se fiait point à sa femme et à peine à lui-même, qui s'inquiétait des mouches mêmes qui volaient dans sa maison, l'a-t-il laissée venir sans sa garde à Ferrare,

où vieux et jeunes, tous adonnés à l'oisiveté, n'ont d'autre pensée ni d'autre occupation que de courir après toutes les femmes qui, de leur côté, plus libres que dans d'autres lieux de dire et de faire ce qu'elles veulent, habituent encore les étrangères à leurs mœurs, si bien que Lucrèce et Virginie elles-mêmes, si elles venaient, ne pourraient conserver leur modestie » (*pudicizia*).

Ce qui est pis que les mœurs dissolues, pis même que les mœurs infâmes que nous entrevoyons partout, c'est le complet oubli de la dignité personnelle et des notions du bien et du mal. Ces jeunes héros ne vont pas encore, comme dans la *Calandra*, jusqu'à se faire entretenir par leurs maîtresses (1); mais nous les voyons déjà spéculer sur la mort de leurs pères : Flavio, dans la *Lena*, veut emprunter vingt-cinq florins, et Corbolo, son domestique, lui demandant comment il fera pour les payer :

« J'ai quatre mois pour y penser, dit-il, qui sait ce qui peut arriver d'ici là? Mon père ne pourrait-il mourir avant trois mois même? »

Eurialo, de la *Scolastica*, ne songe point à se fâcher de

1. Le chantage et l'exploitation de Fulvia, l'amoureuse, dans la *Calandra*, ne sont pas seulement le fait du jeune homme, mais encore de sa jeune sœur Santilla ! Voilà qui dépasse réellement toute imagination; et pourtant on verra mieux encore dans les comédies de l'Arétin.

l'atroce jeu de mots d'Accursio qui, à son assurance que son père est dans cette ville (*in questa terra*), lui répond : « Puisse-t-il être en terre pour de bon ! » On a vu comment Cintio du *Negromante* n'hésite pas un instant à échafauder contre son innocente et honnête femme une machination qui en compromettra à jamais la réputation, uniquement pour se délivrer d'un mariage importun; on a vu avec quelle placidité Damonio des *Suppositi*, Fazio de la *Lena*, apprennent le déshonneur de leurs filles, et on peut dire que toutes les situations, sans exception, trahissent la dépravation la plus complète et la plus générale de la société. Seulement, comme la société y est habituée et l'accepte sans sourciller, comme dames et prêtres n'y trouvent rien à redire, le poète se croit obligé de souligner encore la satire en ayant recours à ces sorties et ces apostrophes que nous connaissons.

La verve satirique de l'Arioste ne conserve pas toujours d'ailleurs ce caractère de généralité : elle ne se fait pas faute non plus d'attaquer, légèrement, il est vrai, et en les effleurant un peu, à l'italienne en un mot, les pouvoirs établis, la justice, l'administration, le gouvernement, le clergé lui-même : ce ne sont que des piqûres d'épingle, — hélas ! il n'eût pu donner impunément des coups de massue, — mais ces piqûres devaient être singulièrement sensibles. L'inquisition surtout semble avoir gêné les allures franches de messer Lodovico. Lorsque Eurialo, dans la *Scolastica*, doute que son père accepte aveuglément le mensonge d'Accursio, celui-ci, qui a l'habitude de donner toujours un faux sens aux mots :

« S'il est incrédule, dit-il, allons-nous en à Saint-Dominique. *E*. Pour quoi faire? *A*. Je ferai procéder contre lui comme contre

un vrai hérétique et infidèle par le père inquisiteur. *E*. Va, tu m'ennuies avec tes sottises, »

lui répond Eurialo; mais son père Bartolo professe plus de respect pour la Sainte-Église : il a un gros péché de jeunesse sur la conscience et il va en chercher l'absolution à Rome; mais un frère prêcheur lui fait comprendre qu'il sait faire cela aussi bien que le pape (*Scol.*, III, 6) :

« Vous pouvez voir la bulle et lire mes pouvoirs qui sont des plus étendus et comment, sans que vous fassiez ce pélérinage, Bartolo, je puis absoudre et changer les vœux. Et je m'étonne qu'étant liés comme nous le sommes, vous ne me l'ayez pas demandé déjà. Car en me donnant seulement ce que vous pourriez dépenser en voyage avec votre domestique, je puis vous absoudre et vous éviter un très-grand dérangement toujours grave à votre âge, sans compter tous les dangers infinis qui peuvent arriver à qui court les grandes routes. »

Bartolo n'hésite pas, après cela, à se confesser au frère :

« Il n'y a que vous qui le saurez à l'exception de notre curé qui me confesse tous les carêmes, mais il ne sait me fixer dans ce cas, car il n'est pas comme vous théologien. »

Il raconte donc son fait, puis reparle de son pélerinage projeté :

Le frère. Cette fatigue, si vous la pouviez éviter, vous l'éviteriez volontiers, n'est-ce pas? *B.* Sans doute. *Fr.* Eh bien! cela pourra fort bien se convertir en quelque œuvre pie. Il n'y a pas au monde d'obligation si forte qu'on ne puisse dénouer avec l'aumône. »

On voit que la satire est sanglante, quoiqu'elle fasse

patte de velours. Le poète d'ailleurs n'a pas peur de viser plus haut encore :

« Ne croyez-pas, ose-t-il dire dans le prologue du *Negromante*, ne croyez pas que Ferrare soit allée à Rome (sur les planches, bien entendu), pour se faire absoudre de quelque homicide, de vœux ou autres choses de ce genre. Elle n'en a que faire, et quand elle en aurait eu besoin, elle aurait espéré que le pontife généreux lui ferait envoyer jusque chez elle l'indulgence plénière, sinon pour rien, du moins pour si peu, que les artichauts se vendent plus cher au mois de mai. Non, elle vient seulement pour connaître en réalité, pour voir et contempler de ses propres yeux ce que la renommée glorieuse lui a rapporté de la bonté, de la candeur d'âme , de la religion, de la prudence, de la haute courtoisie, de la splendeur admirable, de la vertu suprême de Léon X. »

On ne s'attend guère franchement à cet éloge pompeux du pontife qui vend les indulgences moins cher que les artichauts; mais cela est caractéristique : ce qui, à Wittemberg, dans la froide Allemagne, fut le signal de la révolte ouverte; ici, sous le ciel riant de l'Italie efféminée et baillonnée, ne provoquait que des sourires discrets et d'aimables taquineries. Treize ans plus tard, quand l'Arétin lança ses pointes contre le clergé qui « faisait concurrence aux entremetteurs, » on fut déjà bronzé; cela ne fit plus d'impression. Ces choses-là sont plus éloquentes que toutes les pages les plus brillantes des historiens.

L'Arioste d'ailleurs ne s'arrête pas là, il attaque de la même façon l'autorité séculière, et après avoir brûlé quelque encens obligé pour son maître :

« Nous avons un podestat, nous avons des juges et, par dessus tout, le prince le plus juste » (*Suppos*. IV. 8), et « le maître ne tient point en son service des fonctionnaires qui volent » (*Léna*, IV, 6),

il ne se fait faute d'attaquer la justice qui se rend en son nom.

« Jamais, dit Lizio, ce Ferrare ne m'a plu... *Un Ferrarais.* Tu as tort de dire du mal de notre patrie! Quels sont les torts de cette ville? N'entends-tu pas à l'idiome, au parler, que celui qui t'insulte ne doit pas être Ferrarais? *L.* Vous avez tous des torts en cela, mais c'est surtout vos juges qu'il faut accuser parce qu'ils permettent pareilles friponneries dans leur ville. *F.* Qu'en savent les juges? Crois-tu qu'ils apprennent tout? *L.* Non-seulement ils apprennent peu et peu volontiers, mais encore ils ne veulent pas y regarder s'ils n'y voient quelque profit à faire, tandis qu'ils devraient avoir les oreilles plus ouvertes que les portes de cabarets le dimanche » (*Suppos.* IV. 6).

Déjà dans la *Cassaria*, quoique plus indirectement, la justice était attaquée, non-seulement par la situation même de la pièce, mais encore par des saillies et des tirades :

« Si nous n'avons d'autres indices que mon témoignage, dit l'honorable Crisobolo, nous sommes dans de bien mauvais draps. A qui les grands personnages donnent-ils plus de crédit qu'aux ruffiens et aux mauvais sujets? De qui se moquent-ils, de qui se jouent-ils plus que des hommes de bien et de mœurs honnêtes? A qui tendent-ils plus d'embûches qu'aux négociants et à nous autres qui passons pour être riches? »

Aussi se décide-t-il à ne pas aller en justice, mais à entrer dans la maison de l'entrepreneur y reprendre de vive force la cassette qu'il croit volée :

« Car si à cette heure nous allions chez le capitaine (le juge criminel), je sais que nous y irions en vain, ou qu'il nous serait répondu qu'il veut souper, ou qu'on nous dirait qu'il s'est retiré pour des affaires d'importance. Je sais bien, très-bien les habitudes des gens qui nous gouvernent : quand ils sont seuls à ne rien

faire, ou qu'ils perdent le temps aux échecs, ou au tarot ou au tric-trac, ou plus souvent encore autrement (je n'ose traduire), ils se donnent l'air d'être extrêmement occupés. Ils placent à la porte un domestique pour faire entrer les joueurs et les ruffiens et pour défendre l'entrée aux honnêtes citoyens et aux hommes vertueux. *Volpino.* Si tu lui faisais comprendre que tu as à lui dire des choses importantes, crois-tu qu'il te refuserait une audience? *A.* Et comment pourrait-on le lui faire comprendre? Ne sais-tu pas comment les huissiers répondent? « On ne peut lui parler. — Fais-lui de grâce savoir que c'est moi qui suis dehors. — Il m'a ordonné de ne plus me charger de commissions et de ne pas rentrer. » — Et quand ils t'ont répondu ainsi, il ne faudrait pas répliquer. Aussi vaut-il mieux que sans autre j'entre là et me prenne mes affaires » (*Cass.*, IV, 2).

Les choses, sous ce rapport-là, doivent avoir été bien fortes, puisque l'Arioste y revient sans cesse : le père de ce mauvais sujet de Flavio dans la *Lena* se dit bien qu'il pourrait aller chez le duc et lui conter son embarras.

« Mais que fera-t-il, sinon me renvoyer au *podestà?* Et le *podestà* (le juge) aura tout de suite les yeux sur mes mains et n'y voyant aucun présent, aura l'air d'avoir des choses bien plus graves à faire; et si je n'ai pas d'indices ou de témoignages, il me traitera d'imbécile. Puis, qui veux-tu que soient les malfaiteurs, si ce n'est ceux-là mêmes qu'on paie pour prendre les malfaiteurs? et c'est avec leur chef ou leur capitaine que le *podestà* partage : et tous ensemble volent. » (*Lena,* III, 2).

Et lorsque le même Ilario veut aller défendre son fils, prétendûment assailli par un attroupement d'hommes, Corbolo lui dit (I, 2) :

« Ne vous exposez pas ainsi : vous avez un autre moyen. Les attroupements sont contraires aux ordres du duc et sont punis par des peines arbitraires;..... puis, allant devant le podestà,

vous ne savez s'il ne s'en prendra pas à votre fils Flavio, car il y a dans la loi des peines pour l'adultère, et il devrait vous être bien connu quel est, en dehors des lois, l'arbitraire du podestà qui peut augmenter encore les peines selon la fortune et les influences des accusés et non selon ce que méritent les fautes et les crimes. Faites attention, mon maître, qu'en pleurant et à votre dame, vous ne fassiez rire ceux de la cour qui tiennent toujours les yeux ouverts sur des cas de ce genre pour courir demander au prince de leur faire présent des amendes. Il vaut mieux péniblement débourser 25 florins que de risquer d'en perdre 500 ou 1,000.

Quelles mœurs judiciaires cela révèle! et quel respect de la loi de la part de ceux qui étaient chargés de l'exécuter aussi bien que de la part de ceux appelés à l'observer, et comme il est naturel que, trois cents ans avant le Méphistophélès de Gœthe, Bartolo de la *Scolastica* se soit plaint de ces lois étranges (*sono strani — per certo queste leggi*);

Et ce furent pourtant de grands sages, ceux qui les firent, dit-on. Mais, elles aussi, comme les autres choses, changent, et, d'une époque à l'autre, deviennent plus mauvaises; un peu, je crois, comme la fève qui est belle et grosse quand on la plante et qui, ensuite, devient toute petite. Oh! vraiment, ceux qui les commentent, leur font bien dire ce qu'ils veulent. »

Je m'arrête, car ces citations auront suffi pour compléter l'image exacte d'un temps que caractérisent déjà suffisamment les sujets de ces pièces et la nature du public qui les écoutait. Aussi bien le tableau que le théâtre de l'Arioste nous présente de la vie de Ferrare au début du XVI[e] siècle n'est pas de ceux sur lesquels on aime à reposer le regard; à peine le pourrait-on, si la parole gracieuse du poète n'avait jeté un voile brillant et enchanteur sur toutes ces turpitudes, dont il ne tait aucune, mais que l'historien moderne ne peut

pas même citer. Ce voile même ne suffirait, pas plus que le feu d'artifice toujours étincelant de son esprit, à nous réconcilier avec tant de misères et de hontes, si ces misères et ces hontes n'étaient pas après tout de l'histoire, si le poète, supérieur à ces misères et à ces hontes, ne les avait idéalisées, ne les avait purifiées, n'en avait tiré le germe fécond et pur dont aucune chose humaine, même la plus infime et la plus vulgaire, n'est exempte.

VII. MACHIAVEL ET SON IDÉE.

Quand même les comédies de Machiavel n'auraient pas une haute valeur littéraire, quand même elles ne peindraient pas au vif les mœurs du xvie siècle, il faudrait encore les étudier et étudier avec soin puisqu'elles viennent d'un pareil homme. Elles éclairent singulièrement certains côtés obscurs de son caractère et expliquent des contradictions apparentes de son esprit. En revanche, il est certain aussi que son esprit et son caractère, tels qu'ils ressortent de sa vie et de ses autres écrits, forment le meilleur commentaire de son théâtre. Il est donc naturel de se demander si l'on retrouve dans ces comédies l'homme d'État et la pensée politique dont chacun de nous s'est fait une idée plus ou moins juste; et comme Machiavel n'eut guère, toute sa vie durant, d'autres préoccupations que

celles de la vie publique, il n'est pas étonnant qu'il les ait portées jusque dans ses divertissements littéraires. Ce qui est difficile et délicat à déterminer c'est la nature même de cet homme d'État et l'essence de cette pensée politique que nous croyons retrouver dans le théâtre comique du secrétaire de Florence; car sur nul acteur de l'histoire les avis sont plus partagés.

Est-ce l'homme diabolique de la tradition, le plastron du cardinal Polo et de Frédéric II, l'ami du tyran et l'ennemi du genre humain? Est-ce, comme on l'a soutenu (1), un pessimiste habile qui, voyant l'Italie perdue si elle ne fait un violent effort pour se relever, pousse à la roue et veut qu'on tende l'arc jusqu'à le briser, parce que l'excès de l'oppression peut seul produire la réaction et la révolte si nécessaires à la patrie? L'auteur du *Prince* n'était-il qu'un satirique spirituel qui se proposait de flétrir la violence et le despotisme en en montrant les traits hideux dans une peinture criante, chargée, mais trop fidèle encore (2)? Ou bien, fut-il simplement le froid et savant anatomiste qui, le scalpel à la main, dissèque le cadavre et l'explique à ses élèves sans songer aux passions ou aux idées qui tout à l'heure encore ont remué ce cœur inerte désormais? Fut-il le botaniste indifférent dont parlait déjà Bernardo di Giunta, qui « ayant toutes les herbes à décrire, décrit « aussi les herbes vénéneuses (3)? » Faut-il voir en lui,

1. M. E. Ruth, dans son *Histoire de la poésie italienne.*

2. Sui propositi non est tyranum instituere, sed arcanis ejus palam factis, ipsum miseris populis nudum et conspicuum exhibere. (Alb. Gentil. *Legat.* VIII, 9.)

3. Cette thèse a été reprise par M. Emiliani Giudici avec beaucoup de talent et de force.

avec le plus grand des historiens allemands, avec Léopold Ranke, un patriote ardent pour lequel tout, jusqu'à la vertu, jusqu'à la liberté, jusqu'à la loi, doit se taire devant le salut de la patrie, menacée d'être asservie et que la violence, la tyrannie peuvent seules sauver? ou bien nous rangerons-nous du côté de l'illustre auteur de l'*Histoire d'Angleterre*, qui n'a vu dans Machiavel que l'homme de son temps, partageant tous les préjugés, toutes les passions, toutes les habitudes de la société italienne du XVIe siècle, et n'ayant pour la vie humaine, pour la liberté politique, pour la légalité aucun des scrupuleux respects que notre siècle plus avancé impose aux hommes d'État modernes? Mon Dieu, je crois qu'il y a quelque chose de vrai et beaucoup de faux dans toutes ces explications de l'énigme qui toutes ont le tort d'être trop exclusives et trop absolues : quand on a un problème complexe il faut l'aborder de tous les côtés à la fois; et ne pas s'imaginer qu'il y ait un *Sésame, ouvre-toi*, qui serve à en ouvrir tous les accès à la fois. Il faut étudier l'homme tout entier, sa vie et ses actes, les témoignages de ses contemporains et ses lettres familières, ses œuvres surtout, où il a donné le meilleur de lui-même, et qui, isolées, ne s'expliquent point, tandis que, réunies, elles se commentent et se complètent singulièrement les unes les autres.

Tout se tient chez Machiavel, l'auteur et le politique, l'homme et le poète : on ne saurait détacher un membre de ce corps, ou n'étudier qu'un côté de ce tableau. Il ne suffit pas de lire le *Prince;* il est indispensable de voir si l'auteur de ce livre, qui pendant treize ans occupa une position influente dans la République florentine, a accommodé sa conduite politique aux principes qu'il a exposés dans le

fameux traité. Il faut lire les notes et les dépêches qu'il a écrites en sa qualité d'ambassadeur pour savoir comment, dans la réalité, il jugeait les souverains auprès desquels il était accrédité, et que dans son petit et énigmatique ouvrage il a donnés comme modèles. Il faut le suivre dans l'exil, lire ses lettres familières et intimes pour savoir ce qu'il pense de la vertu, de l'honneur, de la fidélité, de la franchise qu'il semble nier dans le *Prince*. Puis à l'étude de l'homme, il faut joindre celle de son œuvre, qui est multiple, presque contradictoire en apparence. Déjà on s'est servi avec beaucoup de succès — je songe surtout à la très-remarquable étude de Gervinus, qui fut le début de l'illustre historien et qui est resté le meilleur ouvrage sur Machiavel — on s'est servi déjà des *Discours sur Tite-Live* et de l'*Ane d'Or* comme de clefs au *Prince*, lequel en a reçu un jour tout nouveau; peut-être n'a-t-on pas assez étudié, avec cette intention, les œuvres historiques et surtout les comédies qui auraient pu indiquer la voie pour arriver à résoudre tant de contradictions apparentes.

Les ouvrages qu'a laissés Machiavel forment trois groupes : ouvrages historiques et dépêches; ouvrages de philosophie politique; ouvrages littéraires. Non-seulement chacun de ces groupes forme un ensemble, et on ne saurait comprendre le *Prince* si l'on n'a lu l'*Art de la Guerre*, mais encore ces trois groupes se complètent réciproquement, et ce n'est qu'en les commentant les uns par les autres qu'on comprendra la physionomie si originale de leur auteur. Car c'est dans ses œuvres historiques que Machiavel décrit la maladie *politique*, c'est dans ses œuvres littéraires qu'il peint la maladie *sociale* de son temps et de son pays, et c'est dans ses ouvrages de discussion et de théorie, dans le

Prince, l'*Art de la Guerre*, les *Discours*, qu'il en propose le remède.

I.

On sait quel fut son caractère personnel. Ses contemporains sont unanimes à en vanter le désintéressement, l'absence d'ambition personnelle, la dignité et la constance. Arrivé jeune aux affaires, il dirigea, au moins autant que Soderini, le chef nominal du gouvernement, les destinées de la République de 1499 à 1512. Ambassadeur extraordinaire auprès de l'Empereur, du Pape, du roi de France, des principaux souverains de l'Italie, il exerça une influence assez considérable sur la marche des événements de son temps. Lorsque le besogneux Maximilien, l'empereur aux cent écus par jour, comme l'appelle M. Michelet, eut vendu sa neutralité aux plus offrants, c'est-à-dire aux Médicis, et que de la sorte le principat eût été rétabli par les armes espagnoles, le secrétaire d'État perdit sa place, subit un procès cruel, la torture même, pour avoir trempé, disait-on, dans une conspiration contre Léon X. C'était se faire une étrange idée de Machiavel que de le croire capable de conspirer; lui, qui en homme politique réaliste et pratique n'hésita jamais à reconnaître le gouvernement de fait de son pays quelle qu'en fût l'origine, et qu'il croyait avoir le droit d'amener à ses vues, mais non de miner et de renverser. Il s'est prononcé avec énergie et avec toute l'indignation du véritable homme d'État sur ce crime puéril et présomptueux de la conspiration, qu'on pardonne à la jeunesse, mais qui ne devient légitime que vis-à-vis

de la domination étrangère. Exilé de Florence, il supporta impatiemment ses loisirs forcés : habitué aux affaires il ne put jamais en dix ans se résigner à l'inactivité. La politique resta sa seule préoccupation, et l'amour lui-même était incapable de l'en distraire efficacement.

« Comme la fortune, écrit-il dans une de ses lettres familières, a voulu que je ne sache raisonner ni de la fabrication de la soie, ni de celle de la laine, ni des profits et pertes, il me faut bien raisonner politique; et je me vois forcé ou de faire le vœu de me taire toujours ou bien de parler politique. »

Ne pouvant faire de la politique, il en parle donc. Jusqu'ici en homme pratique qu'il est; il a eu un souverain mépris pour les théoriciens; il a fait de la politique comme M. Jourdain faisait de la prose et il s'était moqué des doctrinaires qui en faisaient autrement. Maintenant, se voyant repoussé par les Médicis auxquels il offre vainement ses services, se consumant dans une oisiveté involontaire, il se met lui-même à faire de la théorie; c'est à la disgrâce de Machiavel que nous devons ces œuvres, les plus accomplies qui aient jamais été écrites sur l'art si difficile de gouverner les hommes. Mais tout en se faisant penseur et théoricien, Machiavel ne perd point la réalité de vue; il la regarde de haut, mais il la regarde sans cesse; et de même que dans la vie il veut avant tout servir son pays, quels qu'en soient les gouvernants et pourvu qu'ils lui permettent d'obéir à sa conscience et à ses convictions (1), dans ses livres aussi, il

1. Disc. III, 6. C'est dans ce chapitre tout entier dirigé contre les conspirations, qu'il s'écrie : « C'est vraiment une maxime d'or que celle où Tacite dit que les hommes doivent respecter le passé, se soumettre au présent, désirer de bons princes et les supporter tels

raisonne sur la réalité et non sur des théories : « Il m'a semblé meilleur de m'appliquer à la réalité des choses (*alla verità effettuale della cosa*) qu'aux abstractions et théories (*alla imaginazione di essa*) (1). Est-ce à dire qu'il n'ait pas de vues générales? C'est le reproche contraire plutôt qu'on pourrait lui faire; seulement ce qui le distinguera toujours des doctrinaires de tous les temps et de tous les pays, c'est qu'après avoir exposé ses doctrines il a hâte de les oublier dans l'application. Elles ne règlent point son action, ne lui inspirent nullement ses conseils, n'entravent jamais sa politique. Qui ne connaît sa belle et irréfutable doctrine du cercle fatal qui conduit les peuples de la monarchie patriarchale, à l'aristocratie, de l'aristocratie à la démocratie, de la démocratie au despotisme? Elle ne l'a pourtant pas plus empêché de résister à la décadence fatale de l'Italie, que sa négation de la liberté de la volonté n'a empêché Luther de vouloir.

Malheureusement Machiavel n'a guère l'occasion désirée de combattre la ruine de son pays. C'est en vain qu'il offre ses services au nouveau gouvernement : il est assez inepte pour refuser un pareil concours (2). Ne pouvant agir, il imagine, fait des projets de paix et de traités, de constitutions, d'organisations militaires; aide de ses conseils ses amis qui sont en place. Entre temps, il compose des poésies, des comédies. C'est alors qu'il écrivit la *Mandragore* :

qu'ils sont. Se conduire autrement c'est le plus souvent travailler à sa ruine et à celle de la patrie. »

1. *Prince*, ch. IX.

2. Voyez ses lettres du 18 mai 1513 et du 10 juin 1515, où il s'offre ou fait offrir ses services aux Médicis. Voyez aussi le prologue de la *Mandragore*, ch. V et VII.

« Si ce sujet, dit-il dans son prologue à cette pièce assez leste, n'était pas digne, à cause de sa légèreté, d'un homme qui veut paraître sage et grave, excusez-le en songeant qu'il s'ingénie par ces vaines pensées à rendre sa triste vie plus tolérable; car il ne peut plus ailleurs tourner ses regards, puisqu'on lui a enlevé le moyen de montrer par d'autres entreprises d'autres capacités : aucune récompense ne vient trouver ses fatigues. »

Sa vie en effet, pendant ces sombres jours de loisirs forcés était partagée entre la poésie et la politique, entre l'amour et l'étude, entre les distractions et la méditation.

« Celui qui verrait nos lettres et le ton différent qui y règne, écrit-il à Vettori, s'étonnerait fort; car tantôt nous lui paraîtrions des hommes graves qui ont l'esprit tourné vers les grandes choses, tantôt des êtres légers et ne songeant qu'à des futilités. Je ne puis qu'approuver cela; car nous imitons en cela la nature qui change sans cesse de ton et celui qui l'imite ne mérite point de blâme. »

Tout le monde connaît l'admirable lettre de la Villa [1] où il raconte sa façon de passer le temps à la campagne rôdant dans la forêt à surveiller la coupe des arbres ou à prendre des grives, jouant et se disputant avec les charretiers dans l'auberge voisine, puis le soir venu, se dépouillant de ses vêtements vulgaires, et se couvrant de ses habits de gala pour entrer dans le sanctuaire de sa bibliothèque où, pendant le silence de la nuit, il s'entretient familièrement avec les grands hommes de l'antiquité. C'est alors qu'il « échappe à tout ennui, qu'il oublie tous chagrins, qu'il ne craint plus la pauvreté, et que la mort ne saurait l'épouvanter. » Ces ennuis, chagrins, pauvreté, ne lui furent point épargnés; mais leurs assauts furent

1. 10 décembre 1513.

impuissants à l'accabler. On ne pouvait plus noblement, plus dignement supporter des misères plus imméritées. En vain, ses amis lui offrent-ils leurs secours; il les refuse. Il ne veut devoir sa subsistance qu'à son travail, et puisqu'on lui refuse le droit de servir son pays, il ira plutôt s'enterrer dans un village, gagner le pain de sa famille en enseignant à lire et à écrire aux enfants des paysans. Ce fut ce temps d'épreuves qui, par un singulier mais assez fréquent jeu de la destinée, allait être la fondation de son immortalité. C'est alors que l'homme d'action, dévoré de la soif de s'occuper, dut, malgré son dédain pour l'écrivasserie, se faire écrivain. La *Mandragore,* non-seulement, mais encore le *Prince*, les *Discours,* l'*Art de la Guerre,* virent le jour au milieu de ces privations et dans ce pénible éloignement des affaires publiques.

Je ne voudrais tomber dans le défaut habituel des apologistes en trop idéalisant l'homme que j'essaye d'expliquer, ou en exagérant son importance. Machiavel ne joua pas plus que Dante un premier rôle en Italie ni même dans l'État florentin; mais il y prit une part assez grande pour qu'il pût faire prévaloir quelques-unes de ses idées, celle par exemple sur la nécessité d'une armée nationale qu'il organisa lui-même et qui permit plus tard de résister si longtemps et si vaillamment aux armées de Charles-Quint (1). Machiavel ne fut pas non plus un martyr,

1. Voy. non-seulement l'*Art de la Guerre;* mais encore les *Scritti inediti risguardanti la storia e la milizia,* illustrati da Gius. Canestrini. Florence, 1857, et un travail très-remarquable du même savant dans l'*Archivio storico,* t. XV, sur la milice italienne du XIIIe au XVIe siècle. On y voit que Machiavel organisa l'infanterie dès 1506, la cavalerie en 1511; et que, son œuvre à peine achevée ayant été détruite par les Médicis en

ni un austère puritain; il savait se consoler dans le malheur. Il ne chassait point les amours faciles quand elles venaient le trouver, et il riait aussi souvent des travers de son temps qu'il en pleurait les malheurs ou qu'il en flétrissait les infamies. Il n'en sentit pas moins profondément l'ennui cuisant d'un homme d'action condamné à l'immobilité, les soucis de la pauvreté et le mépris des gens en titre. Ce n'était point non plus un idéaliste rêveur, ni un apôtre brûlant de témoigner pour la vérité; mais c'était à tout prendre un honnête homme dans la force du terme, et un patriote ardent. Son sentiment dominant même est le patriotisme, si je ne me trompe.

Or le spectacle de l'Italie n'était point consolant pour un homme qui aimait son pays comme Machiavel, et dont l'esprit était trop pénétrant pour ne pas voir ce spectacle qui affligeait son cœur. Il n'est donc pas étonnant qu'à la longue cette nature ouverte se soit renfermée en elle-même, qu'en voyant la perte fatale de sa patrie qui ne le comprend pas, ou du moins qui ne veut pas l'écouter, il s'aigrisse, devienne amer : car en vrai Italien il porte une passion violente dans son patriotisme : « Je crois que le plus grand honneur que les hommes puissent atteindre est celui que la patrie leur offre spontanément; je crois que le plus grand bien qu'on puisse faire et qui plaise le plus à Dieu, est celui qu'on fait à sa patrie (1). » On comprend combien son inaction dut peser sur lui; combien surtout il dut être froissé de l'indifférence des souverains qui ne le comprenaient pas et n'osaient l'employer, des peuples qui

1512, elle fut remise en vigueur au moment même de la mort de son auteur par les républicains menacés du Pape et de l'Empereur.

1. *Disc. sopra il riformar di Firenze*, à Léon X.

admiraient ses œuvres ou qui en riaient, mais qui n'en saisissaient pas le sens profond. C'est ainsi qu'il se sentit forcément malheureux et isolé, comme l'avait été avant lui Dante, comme allait l'être Michel-Ange; mais tandis que le premier, déçu dans ses rêves patriotiques, se réfugie dans la foi; tandis que le second, navré du spectacle de son pays, cherche un asile dans l'art, aucun refuge idéal de ce genre n'était ouvert à Machiavel. La science lui restait, dira-t-on; mais il ne faut pas l'oublier, ce grand esprit avait ses bornes. Au-delà du patriotisme, il ne voyait rien, et le patriotisme pour lui ne pouvait être, ne devait être que politique, actif, militant. Science et arts, religion et métaphysique n'existent point pour lui, ou au moins ne sont à ses yeux que des intérêts de second ordre, et il n'en tient que peu de compte, même lorsqu'il fait, pour ainsi dire, de la philosophie de l'histoire : la morale seule et le sentiment religieux, en tant qu'il conduit à la moralité, entrent dans ses appréciations. Encore la morale ne l'intéresse-t-elle point par elle-même, mais uniquement parce qu'il ne croit pas un État sain possible sans elle. De là son inintelligence comme historien du grand rôle de la papauté au moyen-âge : exclusivement préoccupé du mal que ce pouvoir a fait à l'Italie par ses tendances universelles et par sa lutte sourde contre l'unité nationale, il oublie ce que la civilisation européenne lui a dû et comment au XI[e] siècle et au XII[e], c'est sa résistance qui a empêché la domination étrangère. De là aussi, de ce patriotisme qui étouffe tout autre sentiment, son inintelligence du mouvement littéraire et artistique de son temps. Machiavel ne comprend que l'État, que la vie publique; il ne voit pas qu'un peuple puisse avoir d'autres grandeurs encore,

qu'il est contemporain de l'Arioste et de Raphaël, que le génie italien a déjà subjugué la moitié de l'Europe et que son esprit règne en maître au-delà des Alpes, tandis que son corps est foulé par l'étranger. Comme l'Allemagne de 1770 à 1812 n'a vécu que d'une vie purement intellectuelle, l'Italie, la vraie Italie du XVI[e] siècle, ne connut d'autre intérêt national et public que les lettres et les arts; comme l'Allemagne d'il y a soixante ans, le sentiment de la réalité lui échappait, le sens même de la dignité politique et nationale lui manquait, et de même que l'apparition d'un numéro des *Heures* était une plus grande préoccupation pour l'Allemagne que la nouvelle de quelque défaite allemande; une statue, un tableau, un poème, avaient une bien autre importance aux yeux des Italiens de la Renaissance que telle bataille où se décidait le sort de l'indépendance italienne. La meilleure preuve que l'intérêt fût là et non ailleurs, c'est que là seul il se traduisit par des actes : si la nation avait pris intérêt à la politique extérieure, jamais l'Italie n'eût été envahie, presque sans coup férir, jamais, pendant plus de trente ans, les armées de l'Europe ne s'y seraient donné impunément rendez-vous. Si elle s'était passionnée pour la politique intérieure, se serait-elle laissée asservir sans protester, sans même s'émouvoir? A l'exception de Florence, personne ne trouva mal que l'étranger imposât des souverains absolus : à Florence même ce n'était qu'un petit parti qui compensait par son énergie ce qui lui manquait en force numérique. L'intérêt général, l'intérêt national de l'Italie était ailleurs; malheureusement, au lieu de précéder le réveil de la vie publique, comme cela fut le cas en Allemagne, il en suivit la décadence. Tandis que les lettres et les arts ont refait l'Allemagne, ils ont défait l'Italie.

Personne ne le sentait mieux et plus profondément que Machiavel, et c'est là précisément ce dont il ne put point se consoler. Je ne veux point dire qu'il resta complètement étranger à la Renaissance et à l'antiquité : bien au contraire, il en faisait l'objet préféré de ses études et de ses réflexions : nature antique et payenne, il aimait la santé morale des anciens, leur « calme dans la passion, » leur amour sans sentimentalité, leur goût de la vie publique. Il suffirait de lire ses Comédies, ou sa fameuse lettre de la Villa pour se convaincre que personne ne comprenait mieux que lui l'antiquité, que personne ne s'entendait comme lui à la faire revivre, à vivre avec elle. Comme, trois cents ans plus tard, Gœthe ne voulut pas « laisser les anciens à l'école pour garder les bancs, » il voulut, lui aussi, « qu'ils le suivissent dans la vie. » Mais les muses qui le suivirent ne furent pas celles qui devaient éclairer et purifier la vie du poète allemand : ce furent la muse sévère de l'histoire ou la muse indélicate de la comédie; elles ne descendaient pas de l'Acropole, elles venaient en droite ligne du Forum et du Capitole. Machiavel semble avoir peu compris la civilisation grecque : toutes ses sympathies étaient pour la vaillante Rome, Rome dont Florence avait hérité les destinées (*nobile città, figliuola di Roma*, l'appellent déjà les chroniqueurs). Les vertus militaires et politiques, le génie de l'administration et de la législation, voilà ce qu'il admire dans l'antiquité, voilà ce qu'il voudrait faire revivre. Aussi les esprits délicats, légèrement helléniques, ne trouvent-ils point de grâce devant lui; les rudes aristocrates de la vieille république, voilà ses héros. Il déteste César, démocrate, usurpateur, imbu des idées grecques; il s'associe volontiers à Caton bannissant la science et les arts de la République,

qu'ils ne peuvent que miner en amollissant et efféminant les âmes. Il se trouve plus à l'aise à Sparte qu'à Athènes, et volontiers il donnerait les *Stanze* et les *Loges* pour une bonne armée nationale qui sût garder les frontières.

« Combien, fait-il dire au vieux Fabrizio Colonna, parlant des princes et nobles de Rome, combien ils auraient mieux fait.... de chercher à ressembler aux anciens dans les choses fortes et rudes que dans les choses délicates et molles, dans celles qu'ils faisaient sous le soleil que dans celles qu'ils faisaient à l'ombre, et de prendre les manières de la vraie et parfaite antiquité, au lieu de celles de l'antiquité fausse et corrompue, car depuis que ces études ont trouvé des amateurs parmi nos Romains, ma patrie est déchue. » [1]

Peut-on et doit-on lui reprocher de n'avoir pas compris par où son temps et son pays étaient vraiment grands, d'avoir cherché ailleurs cette grandeur et de s'être épuisé à vouloir l'impossible! A Dieu ne plaise! C'est la gloire et la consolation de l'humanité qu'à ces époques fatales de l'histoire où il semble qu'un peuple entier, porté sur un vaisseau joyeux, aveuglé par des mirages, fasciné par le chant des sirènes, glisse sur la pente qui doit le conduire à sa perte, il y ait des pilotes qui avertissent le capitaine, qui secouent les rêveurs éveillés, qui gourmandent l'équipage enchanté; et quand ce pilote sait lui-même que tout est perdu, que même en écoutant ses conseils on ne pourrait plus sauver le navire : on est pris d'une navrante compassion et tenté de reprocher à la Providence d'avoir envoyé trop tard l'homme qui eût pu tout sauver.

On sait que Machiavel rentra aux affaires en 1521, dans

1. V. *Arte della guerra*. L. I, 2, b (édition de Venise 1541).

des emplois subalternes, il est vrai, quoique son conseil eût encore une influence considérable. Déjà, depuis longtemps, les portes de Florence lui avaient été rouvertes, et s'il avait été tenu éloigné des affaires, il n'avait pas été privé au moins du commerce de ses amis : on le voyait souvent dans le jardin des Ruccellai ; il était en constant échange d'idées avec Guichardin et Vettori ; l'amour aussi, dans la personne de la belle Barbera, venait le consoler de son inactivité relative. Même quand il fut rentré dans la vie politique, ses dernières années furent plus calmes que celles de sa jeunesse, et il lui fut donné de mourir (1527), sans avoir à contempler le spectacle qui eût été le plus cruel à son cœur de patriote, le spectacle de Florence prise et ravagée par les armées étrangères, livrée à des oppresseurs ineptes.

Il mourut pauvre, comme il avait vécu : ses écrits pas plus que ses emplois ne lui avaient rapporté ni fortune ni honneurs. Il est vrai qu'il n'avait jamais ni agi, ni écrit en vue de la fortune ou des honneurs.

II.

J'ai dit que Machiavel avait le cœur aussi ardent que sa tête était froide. Cette contradiction de sa nature explique beaucoup de choses chez lui. Comme un homme qui aimerait éperdûment une femme dont il se saurait trompé, Machiavel a un culte passionné pour sa patrie, mais son intelligence ne lui permet pas de s'en dissimuler la corruption. Alors, tout en se doutant qu'elle est incurable, il se

met à en méditer la guérison. De là les mille contradictions de son œuvre et de sa vie, qui toutes tiennent à cette contradiction fondamentale entre la vue claire, nette et distincte du mal, et le désir ardent, infatigable, de sauver le pays atteint de ce mal. Cette corruption qu'il ne peut s'empêcher de voir, qui a rendu possible l'invasion étrangère et qui va la perpétuer, Machiavel la voit partout : dans la famille d'où le respect et la moralité ont disparu; dans le clergé qui suit docilement l'exemple honteux donné par le Saint-Siége; dans l'État où le trafic des emplois, le servilisme et surtout le désintéressement de la chose publique, l'abstention, ont paralysé tout essor et toute initiative; dans l'armée qui est devenue un ramassis de mercenaires et de pillards, sans honneur, sans dignité, sans patrie; il la voit en haut et en bas de l'échelle sociale, chez les souverains où l'assassinat et l'inceste sont à l'ordre du jour, dans la noblesse qui se plie, se jette dans le commerce ou se fait dilettante, dans le peuple qui ne songe plus qu'au plaisir et à la paresse. Clairement il voit la conséquence imminente de cette corruption : la perte de l'indépendance nationale, d'autant plus proche qu'à peine on y prend garde et que, comme le pasteur dans le désert, il est seul à s'en préoccuper et à la dénoncer.

Or comment guérir cette corruption? comment arrêter cette perte de l'indépendance nationale ? Par trois moyens : par la réforme de l'Église, par la création d'une armée nationale, par une dictature unitaire.

La question religieuse préoccupe beaucoup Machiavel : il demande à plusieurs reprises « que les chefs d'une république ou d'une monarchie maintiennent les fondements de la religion nationale, » parce que « en suivant cette conduite il leur sera facile d'entretenir dans l'État les sentiments

religieux, l'union et les bonnes mœurs. » Il y revient sans cesse et je dirai tout à l'heure, comment cette préoccupation devient prépondérante dans les comédies. Il ne se fait donc aucune illusion sur l'état religieux de l'Italie.

« Certes, dit-il quelque part ([1]), si la religion avait pu se maintenir dans la république chrétienne, telle que son divin fondateur l'avait établie, les États qui la professent auraient été bien plus heureux qu'ils ne le sont maintenant. Mais combien elle est déchue! et la preuve la plus frappante de sa décadence, c'est de voir que les peuples les plus voisins de l'Église romaine, cette capitale de notre religion sont précisément les moins religieux. Si l'on examinait l'esprit primitif de ses institutions et que l'on observât combien la pratique s'en éloigne, on jugerait sans peine que nous tendons au moment de la ruine ou du châtiment.

Et comme quelques personnes prétendent que le bonheur de l'Italie dépend de l'église de Rome, j'alléguerai contre cette église plusieurs raisons qui s'offrent à mon esprit, et parmi lesquelles il en est deux surtout extrêmement graves auxquelles selon moi il n'y a pas d'objections. D'abord les exemples coupables de la cour de Rome ont éteint, dans ce pays, toute dévotion et toute religion, ce qui entraîne à sa suite une foule d'inconvénients et de désordres; et comme partout où règne la religion on doit croire à l'existence du bien, de même où elle a disparu, on doit supposer la présence du mal. *C'est donc à l'Église et aux prêtres que nous autres Italiens nous avons cette obligation d'être sans religion et sans mœurs;* mais nous leur en avons une bien plus grande encore qui est la source de notre ruine; c'est que l'Église a toujours entretenu et entretient incessamment la division dans cette malheureuse contrée. Et en effet, il n'existe d'union et de bonheur que pour les états soumis à un gouvernement unique ou à un seul prince, comme la France et l'Espagne en présentent l'exemple.

La cause pour laquelle l'Italie ne se trouve pas dans la même

1. *Disc.* I, 12.

situation et *n'est pas soumise à un gouvernement unique, soit monarchique, soit républicain, c'est l'Église seule* qui, ayant possédé et goûté le pouvoir temporel, n'a eu cependant ni assez de puissance, ni assez de courage pour s'emparer du reste de l'Italie et s'en rendre souveraine. Mais d'un autre côté, elle n'a jamais été assez faible pour n'avoir pu, dans la crainte de perdre son autorité temporelle, appeler à son secours quelque prince qui vînt la défendre contre celui qui se savait rendre redoutable au reste de l'Italie. Les temps passés nous en offrent assez d'exemples; d'abord avec l'appui de Charlemagne elle chassa les Lombards qui étaient déjà maîtres de presque toute l'Italie; et de nos temps elle a arraché la puissance des mains des Vénitiens avec le secours des Français qu'elle a repoussés ensuite à l'aide des Suisses.

Ainsi l'Église n'ayant jamais été assez forte pour pouvoir occuper toute l'Italie et n'ayant pas permis qu'un autre s'en emparât, est cause que cette contrée n'a pu se réunir sous un seul chef et qu'elle est demeurée asservie à plusieurs princes ou seigneurs; de là ces divisions et cette faiblesse qui l'ont réduite à devenir la proie non-seulement des barbares puissants, mais du premier qui daigne l'attaquer.

C'est à l'Église que l'Italie a cette obligation et non à d'autres; et quiconque voudrait acquérir la preuve de cette vérité par une expérience irrécusable n'aurait besoin que d'avoir assez de puissance pour contraindre la cour de Rome à aller avec toute l'autorité qu'elle a en Italie, habiter chez les Suisses, chez ce peuple, le seul de tous ceux existant de nos jours, qui ressemble aux anciens et quant à la religion et quant aux institutions militaires, et il verrait qu'en peu de temps les mœurs corrompues de cette cour enfanteraient dans cette contrée des désordres plus profonds que tous ceux que pourrait produire, en quelque temps que ce soit, l'événement le plus désastreux. »

On voit que l'immoralité de la cour de Rome et son ambition temporelle sont aux yeux de Machiavel, comme à

ceux de Dante, la cause principale du morcellement de l'Italie : il est vrai qu'il ne connaissait pas encore la théorie moderne sur la félicité des nations déchirées en mille lambeaux, théorie qui, par un hasard singulier, n'a jamais pu prendre chez les nations intéressées, et qu'invente aujourd'hui la sollicitude fraternelle des grandes nations qui ont le malheur d'être indépendantes et puissantes. Comme Dante, Machiavel croit qu'une réforme morale de l'Église et la suppression du pouvoir temporel peuvent seules relever l'Italie de sa profonde déchéance. L'Église comprit, mais trop tard, la nécessité de réformer sa discipline; elle ne semble pas avoir compris la nécessité de renoncer à sa puissance séculière.

Comprenait-on mieux la nécessité d'une nouvelle et forte éducation nationale? La comprend-on aujourd'hui même où tant de voix de soi-disant libéraux et démocrates s'élèvent contre ce qu'ils appellent le *militarisme* et qui n'est en réalité que l'école de la virilité, de la discipline, de la force? Machiavel comprenait à merveille la différence entre une armée populaire et une armée de soldats de métier. Trois cents ans avant Scharnhorst, il indiqua ce moyen le plus sûr d'avoir une défense nationale, efficace et à bon marché, organisée d'après les principes de l'égalité et de la justice, faite pour rendre aux générations la vigueur perdue, destinée à fondre les oppositions provinciales et appelée à servir le pays plus que le pouvoir, et aujourd'hui encore l'Italie ferait bien de méditer ces idées et, s'il se peut, de les appliquer. Bien éloigné de la chimère des partisans de la paix perpétuelle, il voit bien la nécessité d'une force armée : « car tous les arts qui sont organisés dans un État en vue du bien commun des citoyens, toutes

les institutions qui s'y établissent pour qu'on vive dans la crainte des lois et de Dieu, seraient vaines si la défense n'en était organisée, défense qui, bien ordonnée, maintient même les États mal ordonnés [1]; » cependant il veut que cette armée ne soit point un ramassis de mercenaires corrompus, mais l'élite même du pays; car « en quel homme la patrie doit-elle exiger plus de foi qu'en celui qui doit promettre de mourir pour elle? En quel homme doit-il y avoir un plus grand amour de la paix qu'en celui qui ne peut être lèsé que par la guerre? En qui doit être une plus grande crainte de Dieu qu'en celui qui, s'exposant tous les jours à des dangers infinis, a plus besoin de secours [2]? »

Cependant il voit bien — car il a lui-même essayé de réaliser ses idées — combien il y aura de difficultés à vaincre pour introduire cette discipline nationale dans les armées d'alors.

« Quand donc pourrai-je faire porter, s'écrie le vieux Colonna, à un de ces soldats que nous avons aujourd'hui, plus d'armes qu'il n'en a coutume de porter, et outre les armes, les vivres pour deux ou trois jours, ainsi que la pioche? Quand pourrai-je le faire bêcher et le tenir tous les jours sous les armes pendant plusieurs heures, dans des manœuvres simulées, puis m'en servir dans les manœuvres réelles? Quand donc s'abstiendraient-ils du jeu, de la débauche, des blasphèmes, des insolences qu'ils font tous les jours? Quand donc se contraindraient-ils à une telle discipline, à une telle subordination, à tant de respect qu'un arbre plein de fruits pût se trouver au milieu des tentes et rester intact, comme on lit qu'il est arrivé dans les armées anciennes? Que puis-je leur pro-

1. V. Préface à l'*Art de la Guerre*, II.
2. Voy. ibid.

mettre pour qu'ils m'aiment respectueusement ou qu'ils me craignent, puisque la guerre finie, ils ne me rencontrent plus jamais? De quoi puis-je leur faire honte à ceux qui sont nés et élevés dans la honte?... Par quel Dieu ou par quels saints dois-je les faire jurer? par ceux qu'ils adorent ou par ceux qu'ils blasphèment? je n'en connais aucun qu'ils vénèrent, mais je sais trop bien qu'ils les blasphèment tous! comment puis-je croire qu'ils tiennent parole à ceux qu'ils méprisent à tout instant? comment ceux qui méprisent Dieu peuvent-ils respecter les hommes?

« Quelle serait donc la forme qu'on pourrait donner à pareille matière? Et si vous me soutenez que les Suisses et les Espagnols sont de bons soldats, je vous confesserai que ces peuples sont de beaucoup meilleurs que les Italiens..... les Italiens sont la honte de l'humanité (*il vituperio del mondo*); et la faute n'en est point aux peuples mais à leurs princes qui en ont été châtiés et qui ont porté les justes peines de leur ignorance en perdant ignominieusement et sans donner aucun exemple de vertu, leurs États..... Ne croyez pas que jamais l'estime revienne aux armes italiennes si ce n'est par la voie que je vous ai montrée et au moyen de ceux qui ont en Italie des États encore grossiers ([1]); car cette forme peut s'imprimer aux hommes simples, rudes et indigènes, non aux hommes rusés, de mauvaises mœurs et étrangers. On ne trouvera jamais de bon sculpteur qui croie pouvoir faire une belle statue d'un bloc de marbre mal dégrossi, mais il la fera bien d'un bloc informe encore.

« Nos princes, avant d'avoir éprouvé les coups des armes ultramontaines, croyaient qu'il suffisait à un prince de savoir dans ses écrits méditer une réponse adroite, écrire une belle lettre, montrer dans la conversation et les discours de la finesse et de la promptitude, de savoir tramer une fraude, s'orner de pierres précieuses et d'or, de dorures et de manger avec plus de luxe que les autres, d'entretenir autour d'eux toutes sortes de débauches,

1. Et non de *grands États*, comme on a traduit : *stati grossi*.

d'être rapaces et hautains avec leurs sujets, de pourrir dans l'oisiveté, de donner à la faveur les grades militaires, de mépriser quiconque leur indiquait le bon chemin, de vouloir que leurs réponses fussent des oracles, et les malheureux ne s'apercevaient pas qu'ils se préparaient à être la proie du premier qui les attaquerait. De la façon naquirent en 1494 les grandes paniques, les déroutes subites, et les défaites miraculeuses ; de la façon les trois États les plus puissants qui fussent en Italie ont été plusieurs fois ravagés et dévastés. Ce qui est pis c'est que ceux qui nous restent sont dans les mêmes errements, vivent dans le même désordre, et ne réfléchissent pas que ceux d'entre les anciens qui voulaient conserver leurs États, faisaient faire toutes les choses que j'ai dites; qu'ils s'étudiaient à accoutumer leur corps aux privations, et leur âme au mépris du danger. De là vint que César, Alexandre et tous ces hommes et princes supérieurs étaient les premiers parmi les combattants, marchaient à pied, portaient les armes, et s'ils devaient perdre l'État voulaient en même temps perdre la vie, de façon qu'ils vécussent et mourussent noblement. Et s'il faut condàmner chez eux ou chez certains d'entre eux une ambition démesurée, au moins on ne pourra condamner chez eux une mollesse quelconque ou n'importe quoi qui rende les hommes faibles et efféminés. Si nos princes lisaient et croyaient cela, il serait impossible qu'ils ne changeassent pas de vie et que leurs pays ne changeassent de fortune » (1).

Et ne dirait-on pas qu'il a prévu la conduite du petit royaume piémontais quand il s'écrie : « Je vous affirme que quiconque de ceux qui ont aujourd'hui des États en Italie entrera le premier dans cette voie-là, sera le premier maître de la Péninsule, » et quand il compare ce futur réformateur militaire à Philippe de Macédoine qui « pendant que le reste de la Grèce était dans l'oisiveté et s'amusait à voir

1. V. ibidem p. 106 à 108.

représenter des comédies, » se fit assez puissant par les armes pour unir l'Hellade? Aussi son Colonna croit-il pouvoir ajouter en terminant ses longs discours :

« Celui donc qui méprise ces pensées, s'il est prince, méprise sa principauté, s'il est citoyen sa cité. Et j'ai lieu de me plaindre de la nature; car ou elle n'eût pas dû me faire connaître ces choses, ou elle devait me donner le moyen de les réaliser. Et je ne pense plus désormais avec ma grande vieillesse en avoir jamais l'occasion; et c'est pourquoi j'ai été si communicatif avec vous; car comme vous êtes jeunes et de condition, vous pourrez, si vous approuvez les choses que j'ai dites, au moment voulu, vous en servir en faveur de vos princes et les leur conseiller. Je ne voudrais pas que vous fussiez découragés et que vous eussiez défiance de vous même; *car ce pays semble né pour ressusciter les choses mortes*, comme on a vu de la poésie, de la peinture et de la sculpture. Quant à moi, étant arrivé à l'âge où je suis, je me défie de moi-même; mais vraiment si la fortune m'avait dans le passé accordé un État assez grand pour pouvoir tenter pareille entreprise, je crois qu'en bien peu de temps j'eusse montré au monde quelle est la valeur des institutions de l'antiquité; et sans doute aucun, ou j'aurais glorieusement agrandi mon État ou je l'eusse perdu sans honte » (1).

Mais comment Machiavel entend-il réaliser ce plan de régénération morale et physique de son pays? On ne le voit que trop, même dans les passages que je viens de citer, c'est d'un dictateur qui imposera le bien à son peuple. Pourtant cette dictature, il ne faut jamais le perdre de vue, ne serait jamais que transitoire et devrait faire place à un gouvernement libre dès que la grande réforme nationale et sociale serait accomplie. Car au fond, Machiavel est répu-

1. Ibid. ad finem, 108.

blicain; il est trop nourri des anciens pour que la république ne soit pas son idéal, mais il est trop pratique pour ne pas oublier ses théories et ses préférences personnelles, dès qu'il s'agit de la réalité; mieux que personne il sait que la politique ne consiste pas à bâtir des systèmes de logique sur des principes immuables, mais à se servir des matériaux qu'on a sous la main, à les adapter au but immédiat qu'on poursuit, au sol plus ou moins solide sur lequel on est obligé de construire. Il voit donc très-bien, lui, ardent républicain, « qu'il est aussi impossible de rendre libre un peuple qui veut être esclave que d'asservir un pays qui veut rester libre » ([1]) et étant donné le peuple italien du xvi[e] siècle, il considère la république comme une chimère et ne voit de salut que dans la main ferme d'un despote éclairé et patriote. La corruption est trop grande pour que l'Italie puisse par elle-même conquérir, pratiquer et conserver la liberté : il lui faut un sauveur qui fonde un nouvel ordre de choses. Ajoutez qu'en ce moment même les autres pays en donnaient l'exemple à l'Italie et qu'il se faisait en Europe une révolution qui échappait à la masse, mais qui n'échappait pas aux yeux clairvoyants de Machiavel. Cette grande et, je crois, bienfaisante révolution qui au xv[e] siècle unit et centralisa la France, l'Espagne, l'Angleterre, Machiavel la désirait pour l'Italie pour laquelle elle devenait dès lors, — l'événement ne l'a que trop prouvé, — une absolue nécessité. M. Guizot lui-même est convenu, à une époque où il fut moins hostile à la cause italienne : « que l'Italie aurait alors eu besoin comme le reste de l'Europe de passer par une centralisation despo-

1. Voy. Discorsi, III, 17.

tique qui en eût fait un peuple et l'eût rendu indépendant de l'étranger. » Les siècles suivants ont douloureusement donné raison à Machiavel en consacrant l'impuissance et le déchirement de l'Italie, ouverte, comme l'Allemagne qui avait suivi la même voie à toutes les invasions, à toutes les spoliations. Alors, seul d'entre tous les Italiens, il comprit cette grande nécessité, et comme l'Italie n'avait point de prince héréditaire et légitime, il désirait pour elle un usurpateur. Son *prince nouveau*, comme il l'appelle, n'est donc point un prince normal et régulier qui doive exercer toujours et partout son pouvoir de façon despotique, non, c'est un tyran dans le sens grec du mot, un réformateur au moyen de la dictature, et dont il voudrait voir, — sans trop de confiance cependant, car il était trop clairvoyant pour se payer de chimères, — dont il désirait voir expirer les pouvoirs quand il aurait atteint son but.

Or, quel genre d'hommes lui fallait-il pour arriver à ce but? La réponse n'est pas douteuse : c'était un homme d'énergie (*virtù*) qu'il demandait, pas autre chose. Ce sont d'ailleurs les seuls qu'il admire; avec son mépris de l'humanité, mépris si justifié chez un Italien du XVIe siècle, il n'en pouvait être autrement; la force seule pouvait lui inspirer respect et admiration : de là son enthousiasme pour Moïse, pour Thésée, pour Cyrus, sa tolérance pour les vices et les crimes de César Borgia (1). Car le moment est

1. Il ne va cependant pas, comme on l'a dit, jusqu'à proposer César Borgia comme modèle du *prince nouveau;* il en admire les grandes qualités et l'énergie sans doute, mais il ne le donne en exemple qu'à ceux « qui veulent conquérir un royaume par la fortune et les armes d'autrui, » nullement au rédempteur, — c'est son mot, — dont l'Italie a besoin pour être sauvée.

urgent, et on n'a point le temps d'être difficile dans le choix : ce n'est pas de vertus ni de bonté qu'il est besoin, c'est de force et de courage. Pourquoi Soderini n'a-t-il rien su faire, si ce n'est parce qu'il « ne savait pas que le temps ne se laisse pas attendre, que la bonté n'obtient rien, que la fortune change et qu'il n'y a pas de cadeaux qui puissent concilier la méchanceté? » (1) Pourquoi insiste-t-il tant auprès de Laurent, si ce n'est parce que « le moment présent (*termine*) où l'Italie est plus asservie que les Hébreux, plus subjuguée que les Perses, plus déchirée que les Athéniens, sans chef, sans ordre, battue, dépouillée, déchirée (*lacera*), courue et accablée de ruines de toutes sortes, » exige un prompt remède? La gangrène va gagner le corps, il est temps, plus que temps de faire l'opération; une lente guérison étant impossible, il faut couper l'ulcère sous peine de périr irremédiablement (2).

« Ne laissons donc point échapper l'occasion présente, s'écrie-t-il encore, dans sa célèbre péroraison du *Prince* ; que l'Italie après une si longue attente voie enfin paraître son rédempteur! Je ne puis exprimer avec quel amour il serait reçu dans toutes ces provinces qui ont souffert par ces invasions (*illuvioni*) étrangères; avec quelle soif de vengeance, avec quelle foi obstinée, avec quelle émotion, avec quelles larmes. Quelles seraient les portes qui se fermeraient devant lui? Quels seraient les peuples qui lui refuseraient obéissance? Quelle est l'envie qui oserait s'opposer à lui? Quel est l'Italien qui lui dénierait son hommage? *Il n'y en a aucun à qui cette domination étrangère ne soulève le cœur* (*puzza*)! Que votre illustre maison entreprenne donc cette tâche avec ce courage et cet espoir qu'inspirent les entreprises justes afin que sous son enseigne

1. V. Disc. III, 30.
2. V. *Prince*, 26.

cette patrie soit ennoblie, et que sous ses auspices se vérifie ce mot de Pétrarque :

Virtù contra furore
Prenderà l'arme ; e fia 'l combatter corto ;
Chè l'antico valore
Nell' italici cor non è ancor morto.

Telles sont les impatiences de son patriotisme, et on comprend jusqu'à un certain point qu'il ne s'inquiète pas davantage de la moralité de son Moïse sauveur : car il le déclare en toutes lettres, même immoral et criminel, il l'accepterait plutôt que de voir le pays marcher à sa ruine complète ; bien plus, il déclare qu'un homme trop scrupuleux ne saurait faire l'affaire de l'Italie en ce moment de péril extrême, entourée qu'elle est de toutes parts d'ennemis déloyaux et puissants : ce n'est pas un saint Louis qui pourrait désarmer un Ferdinand d'Espagne ; ce n'est qu'un Louis XI. Non pas qu'il exige le crime, comme on l'a prétendu : il révère Savonarole dont personne ne saurait suspecter le désintéressement, mais il a vu aussi que Savonarole, en n'usant que des armes de la paix et de la persuasion, n'a pu achever qu'une minime partie de la grande tâche qui incombe au futur libérateur. Quoi qu'en dise Macaulay, il a parfaitement conscience du mal : l'atmosphère ambiante de son siècle et de son pays n'a nullement oblitéré son sens moral : il sait que le mensonge, la trahison, l'assassinat sont des crimes ; il les flétrit : mais telle est sa passion pour sa patrie qu'il veut la voir sauvée, même au prix du crime. Il a si bien conscience de l'énormité de ces crimes, qu'il les condamne hautement lorsque la dernière nécessité ne les impose pas. Quoiqu'il s'abstienne avec soin « d'entrer

dans le mérite moral de ces sortes de choses », il est très-sévère pour Agathoclès :

« On ne saurait dire qu'il y a de la valeur à massacrer ses concitoyens, à trahir ses amis, à être sans foi, sans pitié, sans religion : on peut, par de tels moyens acquérir du pouvoir, mais non de la gloire... On doit reconnaître (malgré ses grandes qualités de courage et d'intelligence) que sa cruauté, son inhumanité et ses nombreuses scélératesses ne permettent pas de le compter au nombre des hommes vraiment supérieurs. » Et plus loin : « On peut dire des cruautés qu'elles sont bien employées, *si toutefois il était permis d'employer le mot bien en parlant du mal,* celles qui se font une seule fois par la nécessité de se mettre en sûreté, lorsqu'on n'y persiste pas, et qu'elles se convertissent au plus grand avantage possible des sujets. » (1) Non-seulement Machiavel désapprouve les cruautés qui ne sont pas absolument nécessaires, il désapprouve aussi toute illégalité qui n'est pas justifiée par l'absolue nécessité. C'est ainsi qu'il condamne hautement et bien plus que nous n'avons coutume de le faire de nos jours, l'usurpation de Jules César, parce que, selon lui, l'Italie du temps de César n'était point encore arrivée à cet état désespéré où il eût fallu la sauver à tout prix, même au prix des lois, parce que, selon lui, Rome renfermait encore, à l'époque de Brutus et de Cassius, des éléments honnêtes ; qu'il y avait encore un reste de santé dans le corps politique, et que partant ce n'est pas à l'amputation mais à la médication qu'on eût dû recourir : César, dit-il, serait traité comme Catilina s'il n'avait pas réussi et il mériterait d'être traité

1. Voy. *Prince*, 8.

comme lui. Car la nécessité seule peut excuser pareille violence : or cette nécessité aujourd'hui existe et personne ne pourra contester que le virus a tellement gagné et corrompu le corps entier que les moyens héroïques sont désormais les seuls possibles. D'ailleurs César a renversé des institutions, il a violé des lois existantes : en Italie, il n'existe ni lois consenties, ni frontières fixes, ni traités observés, ni institutions stables : tout change sans cesse et on n'a besoin de violer aucune loi publique pour fonder un Etat nouveau qui inaugure le régime de la loi : mais si l'on n'a rien à renverser que ce qui a été établi violemment la veille, on ne peut cependant rien organiser de nouveau sans lutter de ruse avec les princes corrompus qui déchirent l'Italie, ou en reculant devant la nécessité d'extirper violemment la mauvaise herbe qui empêche le bon grain de pousser. Plût à Dieu que l'Italie pût se sauver par la liberté : mais, hélas, il n'en est plus temps, elle ne peut plus être sauvée que par un bras tout-puissant.

Telle est l'idée de Machiavel. Je ne la juge point en ce moment. Personnellement je la crois mauvaise, même restreinte aux limites que je viens de tracer, même transitoire, et motivée par l'anarchie du pays ; je la trouve mauvaise, mais est-elle bien aussi immorale qu'on se plaît à le dire ? Il faut se rappeler ce qu'était l'Italie du temps de Machiavel et ne point assimiler des choses complètement dissemblables. Politiquement et socialement, sinon intellectuellement, l'Italie d'alors était à peu près ce que pouvait être l'Egypte de Méhémet-Ali ou la Turquie de Mahmoud, la Servie ou le Montenegro. Il ne pouvait être question de créer un État constitutionnel et de donner des institutions parlementaires. Si on l'avait essayé, il en serait résulté ce

qu'il en est résulté de nos jours en Grèce que la liberté a été impuissante à régénérer et où un rude régime militaire eût peut-être créé un peu d'ordre et de sécurité. Or, si la liberté dans le sens moderne du mot était impossible dans un pays où il n'y avait ni justice ni armée, et où la propriété et la famille étaient si fort ébranlées, l'absolutisme pouvait-il conserver les mains immaculées quand il se trouvait en face d'hommes tels que Ferdinand le Catholique, Maximilien, Charles-Quint, Louis XI, François Ier? Croit-on qu'il eût suffi de la loyauté, de la franchise et de la bonté pour désarmer toutes les passions et tous les intérêts hostiles que renfermait la Péninsule elle-même?

Sans doute le renversement de l'état légal d'un pays est toujours un crime et on ne saurait trop se mettre en garde contre les commodes théories qui sacrifient la loi au salut public; mais où était la loi dans cette Italie du XVIe siècle où tous les pouvoirs sans exception étaient fondés sur la force? Y avait-il encore des constitutions républicaines? Avait-on déjà établi des constitutions monarchiques? Combien y avait-il de souverainetés héréditaires? combien d'électives? Quels étaient les traités qu'on respectait? Quelle extension de frontières eût pu être taxée de conquête avec ces limites mal définies, et en présence de l'étranger? On a donc tort d'accuser Machiavel de prêcher le coup d'État : car un coup d'État suppose un État légal et cet État n'existait pas en Italie. Et là même où il y avait un semblant de légalité, ce n'était point la liberté que l'usurpation pouvait confisquer, ce n'est que le despotisme qu'il pouvait continuer : car il ne trouvait pas autre chose.

D'ailleurs, sans aller jusqu'à l'indifférence pour le mal, Machiavel ne pouvait-il pas l'envisager d'autre façon que

nous le faisons ? La corruption et l'esclavage semblent deux crimes qu'aucun temps et aucun pays ne pourrait approuver, parce qu'ils sont contraires à l'instinct même de toute moralité : il n'en est pas moins vrai que l'Angleterre pratique la corruption électorale sur une vaste échelle et que l'Amérique admettait hier encore l'esclavage de toute une race. Osera-t-on prétendre que tout membre du parlement qui a acheté des électeurs, que tout propriétaire américain qui a tenu des esclaves, soient des hommes immoraux ?

Enfin, n'y a-t-il aucune différence entre la morale publique et la morale privée ? Il faut avoir le courage de protester contre cette hypocrisie puritaine qui, loin de reposer sur un sentiment naturel de l'homme, n'est que le produit d'une argumentation de sophistes. Pas plus que les intérêts des nations ne sauraient être traités d'après le code civil qui règle la vie privée, leurs passions et leurs idées ne peuvent être assimilées à celles des individus. Qu'on songe à ce qui se passe dans la guerre et à ce qui a lieu entre particuliers. Est-ce qu'un homme qui veut se venger d'un ennemi personnel ira s'embusquer pour le surprendre et le tuer ? Essaiera-t-il de recruter des alliés et de l'écraser sous le nombre ? Voudra-t-il le léser dans sa propriété ? Ira-t-il lui incendier une ferme ? Enverra-t-il auprès de lui des espions pour savoir quel est le passage secret par où l'on peut pénétrer chez lui nuitamment pour le surprendre pendant son sommeil ? Tout cela n'est-il pas flétri par la conscience de tous les honnêtes gens, et tout cela n'est-il pas parfaitement admis quand les deux ennemis, au lieu d'être des ennemis particuliers, sont deux nations ! Lors même que deux personnes privées en viennent aux mains, est-ce qu'elles se conduisent dans le duel comme deux armées le

font dans la guerre? Et ne traiterait-on pas d'idiot un général qui se croirait obligé de respecter le code d'honneur qui règle les combats singuliers? Il en est absolument de même dans la vie politique et l'instinct des hommes ne s'y est jamais trompé, car il n'a jamais mis sur le même rang un vulgaire assassin ou un voleur de bourse avec un « tueur d'hommes » et un voleur de provinces.

Mais si je ne trouve pas l'idée de Machiavel aussi monstrueusement immorale qu'on a coutume de le dire, je la trouve cependant très-mauvaise : car elle se meut sans cesse dans un cercle vicieux. Ou bien le réformateur de Machiavel peut appliquer les deux premiers remèdes, — la réforme de l'Église et de l'éducation, — alors l'immoralité du troisième remède, — la terreur, devient inutile; ou bien il n'applique que le dernier moyen, alors, — l'histoire le prouve en mille pages, — il est absolument inefficace. Sans doute un usurpateur peut rendre de grands services à un pays : il peut d'abord, en restaurant l'autorité, sauver l'ordre qui est le premier besoin d'une société; celui en vue duquel toute société est établie, celui qui seul peut procurer la sécurité à laquelle nous voulons bien sacrifier une part de notre bien et de notre liberté. Un usurpateur peut encore, en centralisant les forces de son pays, le mettre à l'abri d'une invasion étrangère, et sauver ainsi son indépendance, laquelle est le second besoin d'une nation, et son plus grand bien après l'ordre; mais pourra-t-il jamais le préparer à la liberté civile qui est le troisième besoin et le troisième bien d'un peuple, besoin et bien sans lequel les deux autres n'ont ni dignité, ni grandeur, besoin et bien sans lequel vivre n'est que végéter, et qui seul ennoblit l'existence nationale, agrandit l'horizon, élève et fortifie en

même temps le caractère ? Ce bien-là, les moyens moraux seuls peuvent le donner : et seuls ils suffisent à le donner.

Le prince de Machiavel eût pu préserver l'Italie de la domination étrangère et de l'anarchie : il ne l'eût point préservée de la décadence : pour la prévenir, ce qu'il eût fallu, c'est l'éducation de la nation, c'est l'appel à tout ce qui restait encore de bien, — quoi qu'en dise Machiavel, — dans une génération qui produisait des hommes tels que Michel-Ange, que Ferruccio, que Machiavel lui-même. Qu'on songe à ce qu'était l'Allemagne de 1806, dont l'état ressemble tant à celui de l'Italie au début du XVI[e] siècle : Sans doute elle n'était point tombée aussi bas que l'Italie de 1515 : la famille y était moins ébranlée, la propriété encore épargnée, la vie humaine respectée partout; les rapports entre les deux sexes encore purs, la religion, au moins dans les couches profondes de la société, encore plus intime que superficielle et conventionnelle; mais que de ressemblance aussi avec l'Italie de 1515 : le sol envahi par l'étranger; les armées allemandes partout défaites; des souverains étrangers établis au sein du pays; les souverains indigènes aux ordres de l'étranger; une bureaucratie pédante et tracassière dont l'intégrité même s'en allait; la seule cour nationale à peine délivrée des favorites et des aventuriers étrangers; l'hypocrisie religieuse partout à côté de l'arbitraire; les armées désorganisées; les plus grands esprits enfin du pays détournés de la chose publique et vivant dans les régions indifférentes de l'art et de la pensée abstraite. Eh bien, comment ce pays fut-il sauvé ? Quelles furent les armes qu'on opposa à la violence et au mépris des traités ? La destruction des abus, la suppression des priviléges, l'affranchissement du petit peuple et du travail,

le rétablissement de l'autonomie municipale, la diffusion de l'instruction publique, enfin et surtout l'organisation d'une armée populaire. On sait les fruits de cette noble semence : fruits dont quelques-uns ne se sont mûris que de nos jours. Je ne sais si un Stein eût pu sauver l'Italie du XVI[e] siècle; ce qui est certain c'est qu'un Pierre le Grand, — et le terrible Czar s'il avait vécu plus tôt eût certainement été l'idéal de Machiavel, — ne l'eût pas fait : car toute vraie guérison suppose le renouvellement complet de l'organisme ; et s'il était permis de rappeler ici les choses contemporaines, je dirais que les *princes* eux-mêmes ne peuvent rien, si leur action n'a point été précédée de ce renouvellement, que M. de Cavour et M. de Bismark eux-mêmes n'eussent pu relever de nos jours l'Italie et l'Allemagne, si les deux peuples n'avaient été régénérés d'abord par un travail presque séculaire d'efforts et d'épreuves.

Quoi qu'il en soit, et qu'il se trompât ou non sur les moyens de salut, Machiavel vit son pays et son temps sous ces sombres couleurs, et ces couleurs n'étaient point chargées. Ardent patriote, il ne songea qu'à l'état de sa patrie; et quoi qu'il entreprît, c'est elle qu'il avait devant les yeux.

Celui qui sait lire, retrouvera partout cette préoccupation, et verra bientôt en quoi se tiennent les ouvrages si divers de cet homme étonnant, si divers et pourtant si rapprochés par le but. Car je le répète : les œuvres d'histoire de Machiavel racontent l'infirmité politique de l'Italie et en mettent en lumière les deux principales causes : le pouvoir temporel du pape et le morcellement; les œuvres littéraires peignent la maladie sociale de son temps et de son pays et ses deux symptômes les plus graves : la dissolution

de la famille et la corruption du clergé; les ouvrages didactiques enfin indiquent les remèdes à tant de maux, et ces remèdes sont : une réforme religieuse, une réforme militaire, l'abolition du pouvoir temporel, l'unification de l'Italie à tout prix, *per fas et nefas*.

VIII. LES COMÉDIES DE MACHIAVEL.

I.

On sait que les comédies occupent le premier rang parmi les ouvrages littéraires où le secrétaire florentin a peint la maladie morale et sociale de sa génération et de sa patrie. C'est là surtout qu'il faut étudier les symptômes les plus graves du mal : la dissolution de la famille et la décadence de la religion.

Les comédies ne sont cependant pas les seules œuvres littéraires de Machiavel; on sait qu'on a de lui une nouvelle, *Belfegor*, qui ne le cède à aucune du *Décaméron*, et une *Description de la peste de* 1525, qui est une œuvre unique : étude morale et satire à la fois, elle cache sous une forme enjouée une haute portée philosophique, et l'art y obtient des effets étrangement puissants, semblables à ce que l'on éprouve devant une de ces toiles nocturnes de Rembrandt, où au milieu de squelettes à peine éclairés et

de bizarres instruments de magie, une lumière concentrée fait ressortir en relief quelque beau visage de jeune fille. Une satire moins connue que ces épisodes de lugubre gaieté, les *Articles d'une société de plaisir,* raille, comme presque tout ce qui est sorti de la plume de Machiavel, l'alliance alors si commune en Italie de la dévotion et de la galanterie, surtout les pratiques religieuses qui accompagnaient naïvement la liberté des mœurs la plus illimitée. Ces préoccupations le suivent partout. Quand il se fait poète, elles ne le quittent pas. Ses *Decennali* et ses *Capitoli,* qui ne sont guère que de la prose rimée, racontent tantôt l'invasion étrangère, tantôt les vices de l'Italie (1), et son *Asino d'oro* est une grande allégorie, malheureusement inachevée, en style dantesque, où il a voulu faire un tableau complet de son temps et de son pays, en même temps qu'il se proposait d'y donner un résumé de ses propres idées : il n'y a pas jusqu'à ses *chants de carnaval* où l'on ne retrouve le patriote et le moraliste; et quand je dis moraliste, je ne crains pas d'être mal compris : la santé morale, aux yeux de Machiavel, n'était qu'un moyen, mais aussi le seul moyen d'arriver à la vigueur nationale et politique.

1. Voy. surtout la *Capitolo dell' Ambizione* adressée à Luigi Guiccardini, qui développe admirablement les raisons pour lesquelles « une « nation domine tandis que l'autre pleure... et pourquoi la France reste « victorieuse tandis qu'une mer orageuse de douleurs brise l'Italie entière. » La raison en est, on le devine sans peine, dans « la mollesse et le désordre (*viltà e trist' ordine*) qui règnent en Italie, et « si quelqu'un en accusait la nature, » ajoute-t-il tristement, « je dirais que cela n'excuse point notre Italie, parce que l'éducation peut suppléer là où la nature fait défaut. » De là tous les malheurs de l'Italie : « Que celui qui veut voir les douleurs d'autrui, tourne ses regards vers ce pays et voie si jamais encore dans sa course le soleil vit autant de cruautés. »

Quel que soit mon regret de ne pouvoir étudier ici ces œuvres poétiques, secondaires par l'étendue et par la valeur littéraire, capitales par la portée historique, il m'est impossible de m'y arrêter. Les comédies dont j'ai à m'occuper ont d'ailleurs l'avantage sur ces petites œuvres d'un plus grand mérite de forme. De tous les genres poétiques, la comédie en effet est celui qui exige le moins d'élan et d'imagination, celui qui se rapproche le plus de la réalité, qui permet le plus facilement à la satire de se donner carrière, qui, pouvant se servir de la prose, n'exige pas d'ailleurs cette musique de la forme dont le secrétaire florentin n'avait point le secret.

La première pourtant de ces comédies, qui se complètent les unes les autres, comme le *Prince* et les *Discours*, est encore écrite en vers et en vers qui ne sont pas trop mauvais pour un futur diplomate. C'est en effet une œuvre de jeunesse — certains critiques la contestent même à Machiavel (1) — et qui est loin d'avoir l'importance des pièces que notre historien composa plus tard. La scène en est placée à Rome et les mœurs, ainsi que les caractères,

1. M. Ruth (II, 548) la place en 1504; je serais tenté de la placer encore plus haut quoique je n'aie que des raisons internes, car la pièce ne contient aucune allusion qui puisse permettre de fixer une date. M. Polidori, l'éditeur des *Opere minori* de Machiavel, veut que la *Commedia in versi* ne soit pas de Machiavel, mais ses arguments ne m'ont pas plus convaincu que ceux qu'il fait valoir pour contester l'authenticité de la *Description de la Peste*. Ils sont fondés les uns et les autres sur les manuscrits, écrits de la main de Machiavel, mais accompagnés de notes qui attribuent l'épitre sur la peste à Laurent Strozzi, la *Commedia* à un certain Barlacchi. Ce n'est pas le lieu de discuter l'authenticité de l'épitre sur la peste; quant à la *Commedia*, la note citée par Polidori, *Ego Barlachia recensui*, ne prouve absolument rien, car Barlachia n'est probablement qu'un nom de guerre pris par Machiavel lui-même (*Barlacchio* veut dire *imbécile*) et *recensui* ne veut point dire *je fis*, mais *j'ai revu.*

ont ce je ne sais quoi de général et de typique qui est propre aux comédies romaines. Certains tableaux cependant — comme par exemple le très-spirituel récit de ce qui se passe dans l'église, le lieu ordinaire des rendez-vous amoureux en Italie — sont déjà bien modernes et permettent au satirique d'effleurer son thème favori, le mépris trop répandu de la religion et des choses saintes. Les rôles du parasite et des esclaves, les scènes de gloutonnerie et de fourberie qui y prennent une si grande place, trahissent au contraire l'inspiration très-directe de l'antiquité et ressemblent à autant de réminiscences du poète ombrien (*Curculio* et *Truculentus*). L'intrigue y est encore très-faible et repose tout entière sur le malentendu puéril (Catillo pour Camillo) d'une entremetteuse maladroite qui porte les billets doux d'un mari infidèle à sa propre épouse. Sous le rapport de la moralité, le sujet serait encore assez choquant pour nous; relativement à ce que l'on voyait alors sur la scène, il est fort honnête; c'est une sorte de chassé-croisé de deux ménages, compliqué par des roueries de domestiques, et le but de l'auteur est évidemment de faire une école des maris et des femmes et de montrer où en est la famille dans cette brillante société italienne, qui cache le germe de la mort sous son extérieur joyeux et élégant. L'action est à peu près nulle et rien ne serait plus facile que de réduire de cinq actes à un seul la comédie entière, qui est une réunion de jolies scènes de mœurs plutôt qu'un drame. Les caractères, particulièrement ceux du jaloux, de l'amoureux et de la jeune étourdie, ne sont pas trop mal dessinés, mais beaucoup trop développés. Le lyrisme déborde d'ailleurs sans cesse, tantôt en chansons, tantôt en monodies interminables, et il donne à la pièce

je ne sais quel caractère de pastorale ou d'opéra. Le style en est un peu archaïque et les vers d'une irrégularité étrange : octaves et décines, rimes et vers blancs, vers de six pieds et vers de dix pieds alternent sans motif apparent et ôtent à la forme l'unité qui manque déjà à l'action. Aussi, malgré quelques scènes ravissantes où se trahit le maître futur (1), la *Commedia in versi* — car elle n'a pas d'autre titre — ne trouverait guère de lecteurs si elle n'était attribuée à l'auteur du *Prince*.

Machiavel a laissé quatre comédies en prose — car je ne puis admettre que *Frère Albéric* ne soit pas de lui — qui, sous le rapport de la forme aussi bien que du fond, forment une sorte de gradation. La première, l'*Andrienne*, est une simple, mais très-habile traduction de la pièce de Térence; la seconde, intitulée la *Clizia*, est imitée très-librement et de très-loin de la *Casina* de Plaute; la troisième, *Frère Albéric*, est une petite pièce de circonstance; la *Mandragore* enfin est une comédie toute florentine et moderne d'inspiration, mais achevée comme une œuvre classique. Pour l'historien il est intéressant de voir dans la *Clizia* le désordre se glisser dans la famille et menacer les fondements mêmes de la société; de voir la corruption s'étaler impunément dans *Frère Albéric*, d'apprendre enfin dans la *Mandragore* la cause même de cette corruption (2).

1. Voy. surtout la très-jolie scène entre mère, fille et gendre au III[e] acte, sc. 4.

2. Quelques mots sur la date respective de ces pièces. M. Polidori voudrait placer la *Mandragore* en 1504, la *Clizia* en 1506, parce que dans les premières scènes de ces comédies on fait allusion à des événements de ces années, mais cela ne prouve absolument rien : un auteur ne peut-il écrire aujourd'hui une comédie dont il placerait l'action au moment de la guerre de Crimée et ne serait-il obligé de l'indiquer dans

Je crois qu'il est arrivé à la *Clizia* ce qui arrive souvent aux œuvres qu'on sait imitées : on ne l'a point lue. On a eu grand tort. Tout ce qui, dans cette pièce, est imité de Plaute, et cela se borne exclusivement à quelques scènes du IVe acte, est précisément ce qu'il y a de plus médiocre : on y voit que l'auteur ne se sentait pas à l'aise. Dans tout

son exposition ? Ce qui est plus certain, et j'aimerais pouvoir en douter, — c'est que la *Clizia* est postérieure à la *Mandragore* puisque on y fait allusion à celle-ci (a. II, 3). M. Artaud place la *Mandragore* en 1515, la *Clizia* en 1520, assez arbitrairement ce me semble. A en juger d'après le prologue, — et on en a le droit puisque c'est l'auteur qui parle et non les acteurs, comme dans l'exposition, — la *Mandragore* a été écrite en 1513, car il y déclare qu'il l'a faite pour se consoler de sa disgrâce et pour tromper ses ennuis, et sa destitution est de 1512. L'allusion au retour des Médicis qui se trouve dans le *Chant des Nymphes* pourrait bien se rapporter à une seconde représentation. Une lettre non datée, mais qui doit être écrite entre le 13 et le 25 décembre 1525, et qui est adressée à Francesco Guicciardini l'historien, se rapporte également à une nouvelle représentation. Ce qui est étrange, c'est que Guichardin semble avoir lu la Comédie pour la première fois, puisqu'il demande l'explication de deux locutions proverbiales. Dans cette même lettre (n° 49 de la collection), Machiavel s'offre à faire les chansonnettes entre les actes pour la nouvelle représentation. Il revient à cette représentation dans la lettre suivante, également sans date, et signée *N. Machiavelli*, *istorico*, *comico e tragico*. Guichardin, dans une lettre du 25 décembre 1525, lui rend compte des préparatifs et le prie de venir assister à la représentation vers la fin de janvier, et Machiavel lui répond le 3 janvier 1526 (1525 de l'ancien style) qu'il viendra et il envoie en même temps les cinq chansonnettes que nous lisons aujourd'hui entre les actes et dont la première est répétée dans la *Clizia*. On sait que Léon X avait fait venir les acteurs à Rome en 1514 pour la voir et qu'en 1515, en traversant Florence, il se la fit représenter encore une fois. — Quant au *Frère Albéric*, il n'y a aucune raison pour l'attribuer à l'Ambra et pour le contester à Machiavel. M. Polidori y voit l'œuvre d'un imitateur qui a voulu renchérir sur la *Mandragore*, j'y vois au contraire un premier essai encore inhabile de l'auteur de traiter le sujet de la *Mandragore*; c'est dire que je la crois une œuvre de jeunesse. — Signorelli place la *Clizia* en 1506 à cause de l'allusion du 1er acte; j'ai déjà dit que je ne peux admettre cette argumentation.

le reste, où le Florentin est lui-même, il est admirable. Il explique lui-même, dans le *Prologue*, comment il est arrivé à traiter le sujet que Plaute avait traité dans la *Casina*, et qu'avant Plaute Diphilos avait mis en scène dans les Κληρουμενοι.

« Si les mêmes hommes revenaient au monde, comme les mêmes événements s'y reproduisent, il ne se passerait jamais cent ans sans que nous nous trouvassions une autre fois ensemble à faire les mêmes choses qu'en ce moment. Je vous dis ceci parce que jadis à Athènes, ancienne et noble ville de Grèce, il y avait un gentilhomme qui, n'ayant qu'un fils unique, recueillit au hasard dans sa maison une jeune fille qu'il éleva dans les meilleurs principes jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Il arriva alors que son fils et lui en devinrent tout à coup amoureux. Cette rivalité en amour fit naître une foule d'incidents bizarres. Lorsque le fils en eut triomphé, il épousa la jeune fille et ils vécurent longtemps dans une félicité parfaite. Que diriez-vous si ce même événement s'était renouvelé à Florence, il y a peu d'années? Notre auteur voulant vous représenter un de ces deux événements, a choisi celui qui s'est passé dans cette ville, persuadé que vous y prendrez plus de plaisir qu'à l'autre, attendu qu'Athènes est détruite et qu'on n'y reconnaît ni les maisons, ni les places, ni aucun lieu. Ensuite les habitants parlaient grec, et vous n'entendriez pas ce langage. Ecoutez donc l'aventure, arrivée dans Florence; mais n'espérez y reconnaître ni la famille, ni les personnages, car l'auteur pour éviter les reproches a changé les vrais noms en des noms supposés. »

On le voit donc, il s'agit ici comme dans la *Mandragore*, d'un fait réel, d'un scandale de la ville que le poète met en scène; et, vrai fidèle de l'antiquité comme tous les enfants de la Renaissance, il est heureux de trouver un prétexte de s'abriter derrière un ancien qui a traité un sujet analogue. Les modernes ne peuvent que regretter qu'il ait

eu cette bonne fortune : car la préoccupation de ce modèle ne lui a pas toujours porté bonheur, tandis que là où il ne songe pas à Plaute, il est inimitable. Or presque tout lui appartient en propre : les caractères, le style, les pensées, les observations : de l'ancien il n'a pris que la forme extérieure, et une partie de l'intrigue : assez, malheureusement, pour que la composition s'en ressente, et si le second et le troisième acte sont des chefs-d'œuvre de mouvement dramatique, le reste traîne en longueur, malgré les beautés de détail : l'exposition est un peu longue, les récits, les monologues, surtout au premier acte, sont pleins de finesse et de charme, mais trop fréquents et parfois interminables et hors de saison, comme la spirituelle, mais trop longue comparaison du soldat et de l'amoureux, de la deuxième scène du premier acte; les complications du quatrième acte sont peut-être un peu trop développées et le dénouement est parfaitement absurde avec son *Deus ex machina*, emprunté à Plaute.

On aurait tort cependant de croire qu'on ne retrouve que l'antiquité dans la *Clizia* : tout au contraire y respire le monde moderne et les mœurs italiennes; à peine trouve-t-on deux ou trois scènes, imitées de loin (1) et qui rappellent le modèle classique. Rien de plus naturel, de plus charmant que le style archi-toscan de la pièce, très-familier en même temps et très-correct; rien de plus fin et de plus vivant que la peinture des mœurs floren-

1. Voy. *Clizia*, a. IV, 3, 7, 8, V, 1, toutes scènes de quelques lignes seulement, et *Casina*, III, 1, 5; IV, 1; V, 1. Encore Machiavel a-t-il singulièrement abrégé et partant allégé d'allure la scène III, 5, de la *Casina* (*Clizia*, IV, 7), où la domestique, simulant une frayeur mortelle, raconte ce qui s'est passé dans la maison.

tines ; cela ne ressemble en rien aux coutumes que peint la comédie latine. C'est pourtant le dessein du caractère surtout qui révèle la supériorité du moderne sur l'ancien. Chez Plaute ce sont encore des types comme il y en a mille dans la comédie *nouvelle;* chez Machiavel ce sont des individualités vivantes admirablement observées et admirablement rendues. Le fils, qui ne paraît point dans la *Casina*, et qui partant appartient tout entier à Machiavel, ce beau Cléandro que l'amour rend tantôt poétique et sentimental, tantôt morose et capricieux, se distingue très-avantageusement de la troupe vulgaire des premiers amoureux, et il a une teinte de mélancolie qu'on ne rencontre guère chez les anciens; Nicomaque le père, cet honnête homme, cet homme intelligent, soudain égaré par une passion tardive, est tout simplement une création unique qui malheureusement n'est pas tout à fait maintenue vers la fin, mais dont le masque stéréotype du vieillard lubrique de la comédie ancienne n'approche point. La brave ménagère, Sofronia, si malheureuse des dérangements de son mari, excellente commère, simple, honnête, un peu redoutée par son mari, respectée et tendrement aimée de son fils, est également une conception heureuse qu'on ne trouve point ailleurs et que l'on ne trouve surtout pas dans la *Casina*. Il n'y a pas jusqu'aux domestiques qui n'aient une physionomie moderne et toscane, et qui ne soient pris dans la réalité contemporaine.

Quoique l'intrigue soit à peu près celle de Plaute, il vaut la peine de la rappeler, telle que Machiavel l'a modifiée, car elle lui a permis de peindre tout l'état de mœurs de la Florence d'alors, et ce tableau éclaire singulièrement la pensée de l'historien. De la sorte, ce qui n'est qu'une

farce amusante chez Plaute devient ici une instructive étude sociale et acquiert une portée presque philosophique. L'immoralité même de la donnée s'en trouve mitigée: et, sans les obscénités de la fin, nous aurions ici une œuvre comique de la plus haute intention, sinon de l'exécution la plus heureuse.

Un honnête ménage de Florence a adopté une jeune fille de parents inconnus, et la traite en enfant de la maison. Une douce intimité s'établit entre le fils légitime et la petite sœur adoptive, et, dès que l'adolescence survient, l'amour ne tarde pas à naître. Il naît malheureusement aussi chez le père, victime d'une de ces passions séniles qui, dit-on, s'emparent quelquefois des vieillards repentants d'une jeunesse trop vertueuse et leur font dépenser en un moment le capital d'honneur amassé dans une longue vie de probité.

« Celui qui a connu Nicomaque il y a un an, dit sa femme désolée, et le hante aujourd'hui, doit être bien étonné en voyant le grand changement qui s'est fait en lui. Car il passait pour un homme grave, actif et prudent; il employait son temps honorablement. Il se levait le matin de bonne heure, entendait sa messe, et faisait la provision pour la journée; puis s'il avait affaire sur la place, au marché, chez les autorités, il s'en occupait. S'il n'avait rien à faire, ou il allait causer avec quelque bourgeois de choses honnêtes, ou bien il rentrait à son bureau pour y repasser ses écritures et régler ses comptes. Ensuite il dînait agréablement avec la famille; le dîner terminé, il causait avec son fils, lui donnait des conseils, lui enseignait à connaître les hommes ; et lui apprenait à bien vivre par des exemples anciens ou modernes. Puis il allait faire un tour; et toute la journée se passait ou en affaires ou en graves et honnêtes distractions. Quand le soir arrivait, l'*Angelus* le trouvait toujours au logis; en hiver, il restait un peu

avec nous auprès du feu, puis rentrait à son bureau pour y repasser ses affaires ; et vers huit heures on soupait gaiement. Cette vie ordonnée était un exemple pour tout le monde à la maison et chacun avait honte de ne pas l'imiter ; et les choses suivaient ainsi leur train régulier et agréable. Mais depuis qu'il s'est mis en tête ce caprice, ses affaires sont négligées, les fermes se perdent, son commerce tombe. Il crie sans cesse et ne sait pourquoi ; il entre et sort mille fois par jour sans savoir pour quelle affaire ; il ne rentre jamais à l'heure exacte pour le dîner et le souper ; quand on lui parle, il ne répond pas ou répond de travers. Les domestiques en voyant tout cela se moquent de lui ; le fils lui-même oublie le respect qu'il lui doit ; chacun fait à sa guise ; et enfin personne n'hésite à faire ce qu'il le voit faire ! Aussi j'ai bien peur que cette pauvre maison ne se ruine si Dieu n'y porte remède ! Je ne fais qu'aller à la messe un instant et me recommander à Dieu de toutes mes forces. »

Ne sachant comment satisfaire ses désirs, et trop honnête, c'est le fils qui nous le dit, « pour la séduire avant qu'elle soit mariée, » il imagine, comme plus tard Almaviva, de la marier à un mauvais sujet de domestique qui, moins difficile que Figaro, lui accordera de bonne grâce le droit du Seigneur. La mère et le fils imaginent, pour contrecarrer ce projet, de la promettre à un métayer qu'ils font venir de la campagne. En vain les deux partis essaient-ils de se jouer l'un l'autre : à la fin, on s'en remet, comme dans la pièce latine, au sort. Pirro, le domestique, fait bien observer à son maître que le sort pourrait bien lui être contraire, mais Nicomaque lui répond :

« J'ai confiance en Dieu que ce ne sera pas. — P. O vieux fou, ne veut-il pas que Dieu prête les mains à ses vilenies ! »

Le sort favorise en effet le vieillard, et il se prépare

d'une façon assez rabelaisienne à jouir de son bonheur. Mais il fait le compte sans son épouse qui a recours à la ruse, la persuasion ne servant de rien. Elle substitue un jeune domestique à la belle Clizia et on juge de quelle façon le vieil amoureux est reçu quand il vient dans l'obscurité prendre la place de son complaisant serviteur. Le récit de cette nuit serait plus comique encore, si le gros sel n'y était un peu trop prodigué, et cependant Machiavel qui s'est proposé de faire dire « les paroles un peu lestes de façon que les dames puissent l'écouter sans rougir, » y a singulièrement tempéré encore son original où par une complication de plus, nous avons deux de ces récits scabreux, celui du vieillard et celui du domestique qui, non content d'exploiter la folie du maître, veut le tromper encore en prenant les devants. On comprend la honte et la confusion du vieillard quand tout se découvre : il semble que le bandeau lui tombe des yeux : on dirait un homme aux habitudes de stricte sobriété qui se fût laissé surprendre par l'ivresse et qui se réveille honteux du spectacle peu digne qu'il vient de donner à sa famille, à sa société. L'arrivée du père véritable de Clizia, gentilhomme napolitain, qui tombe à point nommé du ciel, résout toutes les difficultés, et le jeune Cléandro épouse enfin sa bien-aimée.

Telle est en deux mots la donnée de cette pièce, mieux conçue qu'exécutée, peut-être, mais dont la haute portée n'échappera à personne. Comme étude psychologique et sociale la *Clizia* est une œuvre de premier ordre : rien n'y est laissé au hasard et tout s'individualise. Qu'il y a loin de cette honnête, mais rude bourgeoise Sofronia, qui voit l'honneur de sa famille compromis et qui, en maîtresse femme qu'elle est, s'entend si bien et si résolument

à rétablir l'ordre, à ces vulgaires Xantippes criardes et jalouses que nous montre la comédie ancienne. Comme tout est motivé dans sa conduite et dans celle de son langoureux de fils! La confusion de Nicomaque, ses supplications de lui garder le secret, de ne pas compromettre une vie honorable et honorée jusque-là, sont d'une observation profonde. Cette conversion subite mais si bien motivée du bourgeois, effrayé de l'opinion du quartier, honteux de son aveuglement, est une preuve de plus de l'instinct dramatique de Machiavel et place son Nicomaque bien au-dessus du Stalino de Plaute, qui n'est qu'un vulgaire type de vieillard sensuel, stupide et débauché de la famille du Calandro de Bibbiena.

Si l'on voit dans la *Clizia* la corruption naître et se glisser dans la vie de famille, une passion malheureuse entraîner un vieillard hors du bon chemin où il a marché pendant soixante ans, le conduire à la taverne et à la débauche, nous y voyons au moins encore le souvenir de l'honnêteté d'autrefois; au moins le respect extérieur est encore maintenu entre les membres de la famille, quels que puissent être les sentiments intimes; une certaine pudeur, même dans les termes, au moins dans les sentiments, retient encore le débordement des passions; une certaine décence instinctive règne entre mari et femme, père et fils; tout le monde a conscience encore du mal, s'en cache et s'en défend, en rougit et finit par s'en repentir; la religion est déjà devenue une vaine pratique, mais on n'en rit pas encore. Dans *Frère Albéric,* la débauche est devenue chose toute naturelle et dont personne ne se fait plus scrupule; et les choses les plus saintes sont raillées avec une désinvolture qui ne pourrait être plus leste.

Il ne faut pas attacher plus d'importance qu'elle ne mérite à cette petite farce. *Commedia in prosa* est le titre ambitieux sous lequel elle est le plus connue; en réalité c'est une petite ébauche de comédie en trois courts actes, une improvisation, dans le genre de nos proverbes. On ne la jouerait pourtant pas dans nos salons. C'est encore un fait réel, objet de toutes les conversations des commères qui a donné lieu à cet amusant impromptu. En voici en deux mots le sujet : Un vieillard affligé d'une charmante jeune femme que « ses parents, contraints par la misère, ont unie à cet homme sans cervelle », fait la cour à la femme de son voisin; et il se sert de la bonne pour arriver à ses fins. Catarina, la jeune épouse, surprend son secret et est bientôt décidée à user de représailles :

« Nous autres pauvres femmes, on voudrait nous voir enterrées aussitôt que nous sommes venues au monde. Ainsi, malgré ma jeunesse, je serai condamnée à rester la bouche vide, tandis que mon vieux mari ira se pourvoir ailleurs ? Non certes, cela ne se passera pas de cette façon. Et puisque les choses en sont venues à ce point, je veux de mon côté chercher aussi fortune autre part. *Marguerite,* la servante : Ah, vous avez bien raison, ma bonne maîtresse. Tandis que vous êtes jeune, fraîche et belle, agissez de manière à n'avoir point par la suite à vous repentir de vous-même et que le corps n'ait rien à reprocher à l'esprit. *Catarina.* Comment veux-tu que je fasse ? Je ne suis pas disposée à courir les rues et à me jeter à la tête du premier venu. *Marg.* Ah, ma bonne maîtresse, si vous saviez ce que je sais ! *Cat.* Qu'est-ce que tu sais ? Dis-le moi tout de suite ! *Marg.* Que Dieu me garde, hélas ! Non, non. Je ne voudrais pas qu'ensuite vous le prissiez mal; et c'est la crainte qui a fait que depuis plusieurs mois je vous l'ai caché. *Cat.* Ah, parle sans plus tarder; je brûle d'impatience de savoir ce que c'est;

je n'en puis plus... vite, parle. *Marg.* Un jeune homme, le plus beau de toute la ville, est la victime de votre beauté. *Cat.* Bonne nouvelle; et en es-tu bien sûre? *Marg.* Plus que sûre, vous dis-je. *Cat.* Et quand est-ce que cela a commencé? *Marg.* Il y a déjà un bout de temps. *Cat.* Pourquoi ne me l'avoir pas dit? *Marg.* Eh, j'y courais quelques risques. J'avais peur de vous qui me sembliez une sainte Elisabeth, celle qui fut parente de notre Sauveur. *Cat.* Ne sais-tu donc pas que rien ne fait plus plaisir aux femmes que de leur dire qu'elles sont aimées et qu'on leur veut du bien! surtout à celles qui sont dans ma situation. Si quelquefois nous paraissons en être irritées à l'extérieur, si nous en témoignons du dépit, nous n'en sommes pas moins contentes au fond du cœur. Mais rentrons un moment au logis, afin que quelque importun ne nous dérange point : je veux entendre à mon aise toutes les circonstances de cette affaire et tout ce qu'il t'a dit et tout ce que tu lui as répondu. *Marg.* Allons, je vais vous satisfaire à l'instant, ma chère maîtresse, et vous serez parfaitement heureuse si vous voulez suivre mes conseils. *Cat.* Viens, viens; car je ne sais plus où j'en suis de bonheur. »

Il est bon en effet qu'elles se disent à huis-clos ce qu'elles ont à se dire : car le jeune beau qui depuis si longtemps presse la servante de parler en sa faveur à sa maîtresse n'est autre que le robuste frère Albéric, et il serait fâcheux pour le couvent que la chose se dît dans la rue.

La bonne Catarina est bien un peu effrayée quand elle apprend l'état de son amant, elle craint « y perdre sa dévotion », puis elle partage certains préjugés à l'endroit des bons frères; mais Marguerite, qui semble être fort au courant, lui vante si fort la discrétion et la valeur amoureuse du moine, qu'enfin la jeune femme se rend à ses raisons. La scène est ravissante de naturel, mais trop vive pour qu'on puisse la citer à un public du XIX[e] siècle. Les scru-

pules de la jeune femme et les regrets de la bonne surtout qui a connu, elle aussi, un bon frère dans son jeune temps, sont du plus charmant comique. Catarina promet donc que si le moine veut l'aider à faire passer son amour à son mari, elle l'en récompensera; car il faut bien que « ce que je fais en sa faveur n'ait pas l'air de venir de moi seule; que ce soit comme la récompense de ce qu'il aura fait pour me servir. » Marguerite est vite d'accord avec le frère, qui imagine la ruse que voici. La commère que le vieux mari de Catarina convoite est allée avec son époux, grand ami du frère, à la campagne; sa maison est donc vide, et le moine demande la permission d'en disposer pour sa sœur qu'il attend en ville et qu'il ne peut guère recevoir au couvent. Ceci arrangé, il va trouver la belle Catarina sur le seuil de sa porte :

Ah, dame Catarina, j'ai appris tous vos chagrins et j'en suis véritablement touché. *Cat.* Ma foi le monde est plein de tromperie. *Alb.* Ma fille, au milieu de ces tribulations, il faut prendre patience et avoir recours au Seigneur; ensuite s'efforcer sur toute chose de fuir toujours le mal et de ne faire que le bien..... *Cat.* Ecoutez-moi, mon père; il faut rentrer, afin que nous ne donnions point motif à jaser à ceux qui pourraient nous aperçevoir... *Marg.* Passez de ce côté. Que Dieu conduise tout à sa fin. »

On devine le reste : il s'agit de surprendre en flagrant délit le mari infidèle qu'on attirera dans le piége, et le vertueux moine aura sa récompense si le tour réussit et que le perfide soit ramené au devoir. La jeune femme se rend donc à son poste dans la maison du voisin, pour y recevoir, comme il le mérite, son volage époux croyant arriver auprès de la commère tant désirée : mais le rusé moine, pour plus de sûreté, tente de se faire payer d'avance,

et sa tentative n'est point trop malheureuse s'il faut en croire les récits, que je n'ai garde de citer, de Marguerite et du frère lui-même sur ce qui se passa dans la maison du compère. Ces récits sont longs, mais si vifs, si pleins d'entrain, qu'on ne les trouve point facilement trop longs. Il est vrai qu'ils sont plus que piquants et on comprend qu'ils rapportent de ces choses qui non-seulement sont mieux *demissa per aures quam oculis subjecta fidelibus*, mais dont les oreilles elles-mêmes les moins délicates se choqueraient. Il suffit de savoir que le moine réussit à se faire payer d'avance et largement; que la bonne surveille tout par le trou de la serrure, et que le mari, qui arrive sur ces entrefaites, est éconduit, convaincu d'infidélité flagrante; menacé d'être dénoncé à tous les parents. Il ne doit son salut qu'à l'intervention du bon moine :

« Laissez dorénavant ces écarts de jeunesse, mon cher Amerigo, lui dit-il plein d'onction... et vous de votre côté, dame Catarina, pour le bien de votre maison... vous ne devez point parler de toute cette aventure... Quant à vous, Amerigo, vous savez que pécher tient à la nature de l'homme et que le repentir est la vertu des anges; mais persévérer dans le crime n'appartient qu'au démon. Comme vous seriez en péché mortel si vous continuiez à vivre de la même manière, j'espère que vous vous déciderez, d'abord pour l'amour de Dieu, puis par amitié pour moi, pour votre bien à vous et pour votre honneur, à rompre cette liaison, pour vous attacher exclusivement à votre épouse qui en vérité est une femme de bien et d'honneur et qui vous aime par dessus toute chose et qui attache le plus grand prix à votre tendresse. *Cat.* Dieu sait tout l'amour que je porte à l'ingrat et comme je lui suis fidèle. *Alb.* Ne pleurez pas, dame Catarina. Certes, Amerigo, vous pouvez vous flatter d'avoir la jeune femme la plus sage, la plus vertueuse, je ne dis pas de Florence seulement, mais du monde entier. *Am.*

J'en remercie le ciel de bon cœur..... *Alb.* Oubliez mutuellement vos torts et que la paix soit avec vous. *Amerigo.* Soyez béni mille fois, car sans vos saintes exhortations j'aurais pris quelque mauvais parti. *Cat.* pleurant. Et moi ! ah, ah ! que le Seigneur vous le rende. *Am.* Et dorénavant, puisque j'ai pu découvrir toute votre sagesse et toutes vos vertus, je veux que vous nous fréquentiez aussi souvent qu'Alphonso (le mari de la commère). *Cat.* Je l'exige absolument. *Am.* Et je veux que vous soyez mon confesseur. *Cat.* Et moi, je prétends aussi qu'il me confesse. *Am.* Vous ne répondez pas? Que vous semble-t-il de mes propositions? *F. Alb.* Très-bien. Je suis toujours prêt, pour l'amour du Seigneur d'abord, et puis à cause de mes devoirs, à faire toutes les choses qui peuvent faire le salut de vos âmes. *Cat.* Dieu vous en récompensera pour nous. Mais allons-nous-en, car l'heure du dîner est déjà passée. *Am.* Voyez un peu : est-ce que tu craindrais d'inviter le frère à boire avec nous? *Cat.* Il est si tard que j'imagine que les frères ont fini de dîner. Cependant, mon père, si vous avez besoin de manger, veuillez faire collation avec nous. *Fr. Alb.* J'ai eu ce matin quelques occupations qui m'ont retenu hors du couvent de sorte que je suis encore à jeun. *Am.* Venez donc avec nous. *Cat.* Vous ne pouvez aller nulle part où vous soyez aussi bien venu. *Fr. Alb.* Il me serait impossible, quand je le voudrais, de vous refuser, tant vous mettez de bonne grâce dans votre invitation. Allons. *Am.* A la bonne heure! suivez-moi. *Cat.* Que Dieu soit béni ! *Fr. Alb.* Ainsi que sa sainte Mère!.. Si vous voulez attendre, messieurs les spectateurs, que nous sortions de nouveau, cela serait peut-être trop long parce qu'après le repas, j'ai résolu de leur faire un petit sermon où je leur démontrerai par le raisonnement, par les exemples, par l'autorité et par les miracles que, de toutes les vertus nécessaires au salut de l'âme, la plus indispensable est la charité; m'appuyant des paroles de saint Paul qui dit que celui-là ne possède rien qui n'a pas la charité; de manière que si vous voulez suivre mon conseil, vous vous en irez avec la paix du Seigneur. Portez-vous bien. »

II.

Si violente que puisse paraître la satire de *Frère Albéric* contre les mœurs du clergé, elle semble pleine d'innocuité auprès de celle de la *Mandragore* (1). C'est déjà comme une grossière ébauche de *Tartufe;* mais tout prêtre n'est point Tartufe, ni frère Albéric, tandis que Machiavel voudrait évidemment nous persuader que tout prêtre doit forcément devenir frère Timothée (de la *Mandragore*). La satire contre le mauvais moine, glouton ou lubrique, malpropre et paresseux, bête ou hypocrite, n'est point nouvelle au XVIe siècle : Pulci, Boccace, les fabliaux déjà en sont remplis. Ce qui est nouveau, c'est la satire contre le bon prêtre ou du moins contre la bonne moyenne du prêtre telle que nous la trouvons dans la *Mandragore.* Frère Albéric, peut-on se dire en se consolant, le satyre béat et hypocrite, n'est

1. M. Polidori, le savant éditeur de Machiavel veut que *Frère Albéric* ne soit qu'*una derivazione anzichè una continuazione*, — *una copia anzichè un ritratto novello di frate Timoteo*. J'avoue ne point comprendre comment on peut passer sa vie à étudier Machiavel pour arriver à de pareils résultats; c'est comme si l'on disait que Georges Dandin est une imitation d'Arnolphe. Ailleurs, M. Polidori attribue la pièce à quelqu'un qui s'est caché sous le pseudonyme de Machiavel afin d'éviter les suites de sa hardiesse. Mais la satire du genre de *frère Albéric* était mille fois moins dangereuse au XVIe siècle que celle du ton de la *Mandragore*; puis pourquoi contester cette petite farce pleine d'entrain et de verve à Machiavel? Si le langage de la *Commedia in prosa* ne paraît pas digne du secrétaire florentin aux connaisseurs du toscan, au moins les connaisseurs du comique conviendront que la *vis comica* de cette petite plaisanterie serait aussi digne de Molière que le sont les *Fourberies de Scapin* ou le *Mariage forcé.*

qu'une exception ; les meilleures choses humaines ne sont-elles pas sujettes à l'abus ? On ne peut pas dire cela de frère Timothée. Celui-là n'a point perdu le sens du bien et du mal ; celui-là n'a point l'habitude de sacrifier à toutes les mauvaises passions ; celui-là songe à son église, à sa paroisse, c'est un bon homme qui fait son métier comme tout le monde, sans hautes visées, mais aussi sans ambition ; sans exaltation sans doute, mais aussi sans hypocrisie ; il est simple, mais il n'est point sot. Frère Timothée est le produit normal de l'éducation cléricale au XVIe siècle ; pour Machiavel, c'en est même le produit nécessaire : selon lui, l'habitude de la casuistique ne peut aboutir que là, et du moment où le prêtre commence à transiger entre la conscience et les considérations mondaines, il doit en arriver où en arrive frère Timothée. La satire ne frappe plus l'individu et l'abus, mais l'institution et le principe qui produisent forcément des résultats aussi désastreux pour la moralité publique.

Grâce au charmant conte de La Fontaine, tout le monde connaît le sujet de la *Mandragore,* je voudrais pouvoir dire que tout esprit cultivé connaît aussi, ne fût-ce que par la traduction, une comédie qui appartient, malgré l'immoralité du fond, à ce que le théâtre de tous les pays et de tous les temps a produit de plus parfait. Il n'en est rien cependant et je crois devoir rappeler au moins la marche de la pièce, si je veux qu'on se fasse une idée exacte de la portée satirique de l'œuvre.

Un jeune Florentin de naissance et de fortune, le beau Callimaco a quitté exprès Paris où il vit depuis longtemps pour voir la belle Lucrèce et il s'en est éperdument épris ; et il ne reculera devant rien pour satisfaire sa brûlante passion.

« Je sens bien que tu dis la vérité, répond-il à son ami Ligurio qui le dissuade d'aller suivre sa belle aux eaux. Mais que faire? quel parti prendre? de quel côté me tourner? Il faut absolument que je fasse une tentative, quelque grande, quelque dangereuse, quelque désespérée, quelque honteuse même qu'elle soit, n'importe : j'aime encore mieux mourir que vivre de la sorte. Si la nuit je pouvais goûter quelque repos, si je pouvais manger, si je pouvais me livrer aux plaisirs de la société, si je pouvais trouver quelque distraction dans quoi que ce soit, j'aurais un peu de patience et j'attendrais tout du temps. Mais ici il n'y a point de remède à mon mal, et rien n'entretient dans mon cœur quelque lueur d'espérance. »

Heureusement la sottise de messer Nicia, le mari, le seconde singulièrement. Le vieux docteur — docteur en droit, bien entendu — ne peut pas plus que sa jeune femme se consoler de rester sans enfants; ils ont essayé de tout : vœux et offrandes, prières et cierges, traitements et bains; rien n'y fait. Les médecins pas plus que les prêtres n'ont pu remplir leurs désirs. Nicia est sur le point de partir pour les eaux avec sa jeune épouse, lorsque son ami, le pique-assiette Ligurio, toujours besoigneux, amateur de l'intrigue pour l'intrigue, enchanté de jouer un tour au vieillard qui lui fait acheter ses dîners par tant d'ennui, lui présente un célèbre médecin de Paris qui a guéri de la stérilité comtesses et princesses, voire la reine de France elle-même, et qui, on le devine sans peine, n'est autre que Callimaco. Le latin du jeune docteur, ses airs graves, ses flatteries surtout, imposent singulièrement à messer Nicia qui est dans l'admiration de sa nouvelle connaissance et, après quelques hésitations, accepte, pour bientôt même l'adopter avec enthousiasme, le remède proposé par le médecin étranger.

Le roi de France n'a-t-il pas passé par là ? et pourquoi le docteur Nicia serait-il plus difficile (1) ? Voici de quoi il s'agit : Lucrèce avant de se coucher boira le breuvage miraculeux de la *Mandragore;* mais comme le premier qui l'embrassera après qu'elle aura pris le terrible remède mourra presque infailliblement en absorbant les effluves mortelles de la fatale potion, dont il ne restera plus ensuite que les vertus bienfaisantes, on ramassera dans la rue le premier beau gars venu, à qui l'on bandera les yeux et que l'on amènera de force dans la chambre conjugale, pour l'en chasser le matin. Mais le tout n'est pas de décider messer Nicia; la difficulté est d'obtenir le consentement de son honnête petite femme. En vain le mari use-t-il de son droit de maître pour lui commander le déshonneur; en vain la mère qu'une longue expérience a rendue très-tolérante sur le chapitre des devoirs de l'épouse, essaie-t-elle de lui persuader qu'il y a plus de cinquante femmes à sa connaissance qui en remercieraient le ciel; vingt ans plus tard Lucrèce aura peut-être les mêmes idées; pour le moment tous ses bons et droits instincts se révoltent contre cette énormité. Il faut donc chercher un plus puissant auxiliaire : on le trouve dans son confesseur, frère Timothée.

« Les moines sont fins et rusés, dit Ligurio, et cela est tout naturel : ils savent nos péchés et les leurs. Celui qui n'a point l'habitude de les fréquenter pourrait se tromper dans la conduite qu'il faut tenir avec eux pour les mener à nos fins. »

1. La scène rappelle des scènes de Molière, et l'admiration de Nicia est aussi comique que celle d'Orgonte pour le *pauvre homme.* Mais ces scènes, malgré le latin de cuisine dans lequel les plus grosses choses sont voilées, ne sont guère lisibles à haute voix. C'est une verve intarissable au service de la plus profonde observation psychologique.

Mais Ligurio s'y entend et sait comment les prendre. Il arrive d'ailleurs au bon moment : Frère Timothée vient de recevoir un misérable florin d'une bonne dévote qui le charge de dire mille oraisons pour l'âme de son mari, et il trouve l'aumône bien maigre :

« Les femmes sont les personnes les plus charitables qu'il y ait, mais aussi les plus fastidieuses; qui les écarte, évite des ennuis et des profits, qui s'en occupe en a ennui et profit à la fois. Le proverbe a bien raison : point de lait sans mouches! »

C'est dans cette disposition d'esprit que le fripon de Ligurio, le grand diplomate et négociateur de la pièce le tente par une grosse somme; habilement il l'engage d'abord par un cas fictif, où l'honneur de l'Église est intéressé : il s'agit d'un simple avortement d'une jeune fille pour ne pas compromettre le couvent où elle a été élevée :

« Voyez tout le bien qui peut résulter de ce service, dit le sophiste : vous conservez l'honneur d'un couvent, d'une jeune personne, d'honnêtes parents; vous distribuez autant d'aumônes que vous le pouvez avec trois cents ducats; et d'un autre côté vous ne faites de tort qu'à un morceau de chair informe, sans sentiment et qui peut être détruit de mille manières. Et je crois que ce qui fait le bien du plus grand nombre et qui satisfait le plus d'intérêts, ne peut jamais être qu'un bien. »

Le bon prêtre donne dans le piége ; il lui est si difficile de refuser son concours lorsqu'il s'agit du bien de la religion; les écus d'or brillent à ses yeux, et quand on lui raconte le cas réel, il se rend bientôt, surtout en voyant que les trois cents ducats vont échapper à l'Église. Après tout, le mal n'est pas bien grand et puisque le mari y consent et y trouve son compte, pourquoi le directeur de la

jeune femme lui conseillerait-il de s'opposer aux volontés de son époux et maître ? Ce n'est pas qu'il ne voie pas, le rusé compère, combien on s'est moqué de lui :

« Je ne sais celui des deux qu'on attrape, se dit-il quand il est seul. Ce maudit Ligurio est venu me sonder avec sa première histoire. Si j'avais fait quelque difficulté, il ne m'aurait pas dit le véritable motif qui l'amenait vers moi afin de ne pas divulguer sans fruit son projet : et il faut avouer qu'ils m'ont pris au piége ; pourtant la chose ne peut que m'être avantageuse... Il faut que la chose reste secrète, car il leur importe autant qu'à moi de ne pas la dire. Il est vrai que je m'attends à quelques difficultés, car dame Lucrèce est sage et vertueuse ; mais je l'attaquerai par sa bonté même. Toutes les femmes manquent un peu de cervelle et lorsqu'il s'en trouve une qui sait dire deux paroles, on en prêche dans les sermons ; dans le pays des aveugles les borgnes sont rois. »

Frère Timothée va donc aller chapitrer la belle Lucrèce qui doit bien finir, la simplesse, par céder à tant d'instances. Je ne connais point au théâtre de scène supérieure à celle des conseils de frère Timothée à la jeune femme : celle entre Tartufe et Elmire elle-même n'est pas plus parfaite.

« *Fr. Tim.* Soyez les bienvenues. Je sais ce que vous venez chercher auprès de moi ; messer Nicia m'en a parlé. En conscience, je suis resté collé sur les livres pendant plus de deux heures à étudier le cas, et un examen approfondi m'a convaincu que nous avions pour nous, dans cette circonstance, beaucoup de décisions générales et particulières. *Lucrèce.* Parlez-vous sérieusement ou plaisantez-vous ? *Fr. Tim.* Ah, dame Lucrèce, sont-ce là des choses sur lesquelles il soit permis de plaisanter ? Est-ce d'aujourd'hui seulement que vous me connaissez ? *Lucr.* Non, non, père ; mais, c'est qu'il est question ici de la chose la plus étrange qu'on ait

jamais ouïe. *Tim.* Chère dame, je veux bien vous croire; mais, je ne veux pas que vous parliez encore de la sorte. Il y a une infinité de choses qui, vues de loin, paraissent terribles, insupportables, étranges et qui, lorsqu'ensuite on les regarde de près, deviennent traitables, sans difficultés, d'un usage familier. Aussi dit-on que la crainte est toujours plus grande que le mal; et notre affaire en est une nouvelle preuve. *Lucr.* Dieu le veuille! *Fr. Tim.* J'en reviens donc à ce que je vous disais d'abord. Quant à ce qui regarde votre conscience, faites attention que c'est un principe généralement reçu que là où se trouve un bien certain et un mal incertain, on ne doit jamais laisser échapper ce bien, dans la crainte du mal qui pourrait en résulter. Le bien assuré qui se présente ici, c'est que vous deviendrez grosse et que vous acquerrez ainsi une âme au Seigneur notre Dieu; le mal incertain, c'est que vous croyez que celui qui couchera avec vous mourra, mais il s'en trouve aussi qui ne meurent pas. Or, comme la chose est douteuse, il est bien que messer Nicia ne s'expose pas lui-même à un pareil danger. Quant à l'acte en lui-même, c'est un conte que de croire que ce soit un péché; car c'est la volonté seule qui pèche et non le corps; déplaire à son mari, voilà le vrai péché: or, vous faites ce qu'il désire, il y trouve sa satisfaction, et vous n'agissez qu'à contre-cœur. Outre cela, c'est la fin qu'il faut considérer en toutes choses : celle que vous vous proposez est d'obtenir une place en paradis et de contenter votre mari. La Bible dit que les filles de Loth, se croyant restées seules au monde, eurent commerce avec leur propre père; et comme elles avaient une bonne intention, elles ne péchèrent point. *Lucr.* Quels conseils me donnez-vous là? *Sostrata*, la mère. Ma fille, laisse-toi persuader. Ne sais-tu pas qu'une femme qui n'a pas d'enfants n'a pas de maison? Son mari vient-il à mourir, elle reste comme une bête, abandonnée de tout le monde. *Fr. Tim.* Je vous prie, chère Dame, par ce sacré cœur, qu'il n'y a pas plus de conscience à condescendre aux désirs de votre mari qu'il n'y en a à manger de la viande le vendredi, péché qu'on enlève avec de l'eau bénite. *Lucr.* A quoi m'amenez-vous mon père?

Fr. Tim. Je vous donne un conseil dont vous aurez toujours raison de prier Dieu pour moi, et dont vous serez plus contente l'année prochaine qu'aujourd'hui. *Sostr.* Allez, elle fera tout ce que vous voudrez. Je veux moi-même la mettre ce soir au lit. De quoi as-tu peur, petite sotte? Il y cinquante femmes en ville qui en lèveraient les mains au ciel. *Lucr.* Je ferai ce que vous voulez, mais je suis certaine de ne plus être en vie demain matin. *Fr. Tim.* Ne craignez absolument rien, ma chère fille : je prierai Dieu pour vous; je dirai l'oraison de l'ange Raphaël pour qu'il vous accompagne! Allez à la garde de Dieu et préparez-vous à ce mystère, car il commence à faire nuit. *Sostr.* Père, que la paix soit avec vous. *Lucr.* Que Dieu et Notre-Dame me soient en aide pour qu'il ne m'arrive point de mal! »

On devine le reste. Callimaco de médecin devient simple joueur de luth et c'est frère Timothée lui-même qui, engagé comme il est, ne peut guère se refuser à passer un instant pour le docteur étranger : on saisit le malheureux musicien qui se laisse faire, comme on suppose bien, et qui n'aura pas de peine à prouver à la belle Lucrèce son amour et sa jeunesse. Peut-on trop en vouloir à la pauvrette de le préférer à son vilain mari et d'adopter pour toujours celui qu'on lui a si sottement imposé la première fois? celui que messer Nicia, dans sa reconnaissance, veut voir désormais journellement dans sa maison dont il lui confie la clef, parce qu'il est « la cause qu'ils auront un bâton pour soutenir leur vieillesse? »

« Puisque ton adresse, aurait-elle dit à son audacieux amant qui raconte son bonheur à Ligurio, puisque ton adresse, la sottise de mon mari, l'imprudence de ma mère et la perversité de mon confesseur, m'ont entraîné à faire ce que je n'eusse jamais fait de moi-même, je dois croire que cela provient d'une influence céleste qui l'a voulu ainsi; et ce n'est point à ma faiblesse à

rejeter ce que le ciel veut que j'accepte. Ainsi c'est toi que je choisis pour seigneur, pour maître, pour guide. Je veux que tu sois mon père, mon défenseur, mon unique bien. Ce que mon mari a exigé de moi pour une seule nuit je veux que tu en jouisses sans cesse. Tu deviendras donc son compère et tu iras ce matin à l'église, de là tu viendras dîner avec nous : il ne tiendra qu'à toi d'aller ou de rester et nous pouvons nous réunir à chaque instant sans éveiller le soupçon. »

Tout le monde, on le voit, a lieu d'être content, aussi tout le monde va-t-il à l'église pour remercier Dieu de ce grand bonheur, grâce auquel Lucrèce « naît comme pour la seconde fois, » s'il faut en croire son ignoble époux.

Je ne parlerai point du mérite littéraire de la *Mandragore* dont Voltaire se plaisait à dire qu'elle « valait mieux que toutes les pièces d'Aristophane, » et qui est en effet simplement irréprochable sous le rapport du style et de la composition, aussi bien que des caractères et des traits. Il y a des pièces de Molière aussi accomplies; il n'y en a aucune qui le soit davantage. Le *Mandragore* est une des rares œuvres pour lesquelles la postérité a en tout point ratifié l'enthousiasme des contemporains; et que l'étranger lui-même, qui ne saurait apprécier le charme du langage, ne pourrait lire sans admiration. Mouvement dramatique, situations drôles, saillies spirituelles, gros sel et fins sourires, personnages ridicules ou sympathiques n'y manquent pas plus que l'observation profonde de la nature humaine, que l'étude psychologique des caractères, que l'enchaînement et la fine motivation de tous les actes, de toutes les passions, de tous les événements. Je n'appuierai cependant pas pour montrer dans le détail de l'exécution cet art consommé, cette force créatrice et plastique, cette

haute sagesse. L'intérêt historique m'attire et laissant à chacun le soin de découvrir les beautés littéraires de la *Mandragore*, j'ai hâte d'arriver à la peinture de la société contemporaine et à l'idée satirique que Machiavel y a déposées.

Qu'on remarque tout d'abord combien le poète a été bien servi par les circonstances qui lui ont inspiré cette pièce incomparable. C'est encore un événement contemporain qui lui a fourni le sujet et cette réalité a donné à son tableau une fraîcheur qu'aucun souvenir importun de l'antiquité n'est venu effacer ou ternir. Paul Jove en effet raconte qu'à Florence tout le monde connaissait les personnages que Machiavel a mis en scène ici, et il semble en effet que des personnages aussi vivants dussent forcément avoir vécu. Mais sous la main de Machiavel, le penseur, ces caractères, tout en restant des individualités et sans jamais dégénérer en types, prennent tous une signification élevée, générale. Qu'est-ce que Callimaco, le jeune et brillant cavalier, si éperdûment amoureux de la belle et chaste Lucrèce, sinon le représentant de la jeunesse d'Italie? ardente, passionnée, mais forcée de porter sa passion et son ardeur dans les plaisirs, parce que la chose publique lui est interdite? De patrie, il n'en a plus, et il est allé vivre à Paris « quand les guerres du roi Charles ruinèrent l'Italie, » résolu à ne jamais rentrer parce qu'il ne trouvait même plus la sécurité dans son pays. Il est instruit, et en vrai fils de la Renaissance, « partage son temps entre les plaisirs, les affaires et l'étude, » jusqu'au moment où l'amour de Lucrèce l'enflamme et lui fait oublier étude, affaires et plaisirs; car ce qui fait le trait saillant et caractéristique de cette nature c'est l'ardeur de la

passion : rien de banal dans ses épanchements, et on feuilletterait en vain toutes les comédies et toutes les tragédies pour trouver les mêmes accents de passion vraie et tout individuelle.

Et Lucrèce elle-même! Lucrèce qui n'est point une luronne comme la Catarina de *frère Albéric*, qui est une sage et honnête femme; mais à laquelle l'état social où elle se trouve, ne permet pas de rester sage et honnête : en butte aux persécutions et aux ruses d'un beau jeune homme qu'aident la fortune et la friponnerie des domestiques et des amis de la maison; affligée d'un vieux mari, jaloux, vaniteux, stupide et grossier, qui de plus la pousse dans les bras de son amant, malgré elle; encouragée par une mère qui en a tant vu dans sa vie qu'elle a perdu tout sens moral; persuadée enfin par le prêtre qui, pas plus que la mère, le mari, l'ami de la maison, le jeune homme, ne voit aucun mal à lui conseiller l'infamie, elle finit par céder; et Dieu sait comme l'esprit lui vient vite et comme l'épouse simple et soumise se dégourdit aisément et apprend sans peine le mépris d'un mari qui l'a forcée presque à se prostituer et les airs délibérés des femmes qui méprisent leurs maîtres! Quel art et quelle sobriété dans ces portraits! Shakespeare lui-même a besoin de plus de traits pour peindre ses ravissantes figures de femmes.

Rien, dans cette pièce merveilleuse, n'est sans importance : les domestiques, les dévotes qui viennent à confesse, tous servent à caractériser l'époque et sa corruption. Les personnages typiques, que Machiavel emprunte à la comédie ancienne, grandissent, eux aussi, sous sa main; et il y a aussi loin du Ligurio de la *Mandragore* au Parasite de Ménandre,

que du Méphistophélès de *Faust* à quelque confident de tragédie classique. Ligurio est le ressort, le mauvais génie de la pièce; mais ce Mazarin de la vie privée est en même temps le portrait de l'Italien rusé, madré, paresseux, souple, obséquieux, mais railleur et riant sous cape, qui, pendant les trois siècles à venir va humblement servir l'étranger, chez lui et hors de son pays, prêter son intelligence au plus offrant, dominer le monde par ses vices et ses talents, et finalement recueillir partout le mépris et la honte. Nicia, le mari volontairement malheureux, ressemble peu à tous les Cassandre de comédie : Nicia, le docteur prétentieux, cynique et pédant, bouffi de vanité, n'a rien de l'imbécillité du Calandro de Bibbiena, imbécillité qui touche jusqu'à l'idiotisme, jusqu'à l'infirmité, et cesse, par cela même, d'être un motif comique. Il semble que l'on connaisse ce docteur si fier de son savoir, qui n'a jamais perdu de vue le *Duomo* et le *Campanile,* si ce n'est pour aller à Livourne où il a vu la mer ou, comme il dit, « de l'eau, de l'eau, de l'eau, rien que de l'eau! » Si parfaitement niais qu'il soit, il se croit un génie méconnu que ses concitoyens n'estiment point à sa valeur; c'est le vrai badaud florentin allant à tous « les enterrements, aux assemblées de mariage et restant tout le long du jour sur les bancs de l'audience; » avec tout cela peureux et crédule en diable. Le respect des Huit est chez lui le commencement de la sagesse, et je pense que Machiavel ne se rappelait que trop ses concitoyens républicains quand il traçait le caractère de ce personnage pusillanime, sans dignité, sans cœur, sans foi, cynique dans le langage et plus encore dans les sentiments. Si monstrueuse que soit la crédulité de messer

Nicia, elle s'explique ; et en grand comique et moraliste — c'est tout un, non en ce sens que le comique doive moraliser, mais en ce sens que son art est celui du philosophe psychologue — en grand comique qu'il est, Machiavel a motivé non-seulement chacune des actions de l'infortuné docteur, mais encore a déduit tous les malheurs qui l'assaillent, de ses propres fautes et de ses propres ignominies. Sa profonde corruption, son égoïsme, sa vanité, sa grossièreté, sont, pour le poète comique, ce que l'ambition, la jalousie, la colère, sont pour le poète tragique : les mobiles à la fois et les vengeurs de ses actes.

De tous les caractères cependant de la pièce, le mieux dessiné, le plus effrayant de vérité, c'est cet excellent frère Timothée, le brave et bon prêtre qui, pour l'amour de Dieu et de son église, conseille à la belle Lucrèce de se livrer au premier rustre qu'on ramassera dans la rue et qui paiera d'une mort infaillible son court et inespéré instant de bonheur. Il faut toujours avoir présent l'énormité de la chose pour comprendre toute la portée d'une satire qui prête à un brave et digne homme de prêtre de tels conseils. Car rien n'est chargé dans frère Timothée ; il n'est ni lubrique, ni hypocrite, ni intrigant comme frère Albéric ; il n'est point imbécile non plus ; il aime son couvent, dit régulièrement ses offices et, pour le reste, ne fait que ce qu'on a enseigné à sa simplicité. Ligurio, le parasite, qui sait son monde, avant même de connaître frère Timothée est sûr qu'on le gagnera au projet scabreux qu'il s'agit d'exécuter. « Qui disposera le confesseur ? » lui demande Callimaque. « Toi, moi, l'argent, notre perversité, la leur. »

Fut-il jamais satire plus sanglante, écrite plus simplement, plus naturellement ? Et que penser d'un temps où

tous les prêtres, le pape en tête, se pressaient à la représentation de cette pièce, où les meilleurs devaient se reconnaître? Jusqu'au bout ce caractère du frère Timothée est observé avec un art infini. Il ne cesse point de songer à son couvent beaucoup plus souvent qu'à lui-même : quand il voit messer Nicia guéri de sa surdité feinte :

« Vous devriez faire mettre une image, lui dira-t-il, afin que cela fît un peu de bruit et que du moins vous nous fissiez gagner quelque chose par ce moyen. »

Parfois les scrupules se réveilleront dans son âme; et seul avec lui-même, il se dira :

« Ils ont bien raison ceux qui disent que les mauvaises compagnies mènent les hommes à la potence; et souvent on court d'aussi grands dangers pour être trop bon ou trop facile que pour être trop méchant. Dieu sait si je pensais à faire le moindre tort à personne. J'étais tranquille dans ma cellule, je disais mon bréviaire, je prenais soin de mes dévotes; et voilà que ce diable de Ligurio me tombe sur le dos : il me fait mettre d'abord le bout du doigt dans une petite faute, puis j'y entre jusqu'au coude et m'y voilà maintenant plongé jusqu'au cou, sans savoir de quelle manière je pourrai m'en tirer. Ce qui me console c'est que quand une affaire regarde beaucoup de monde, beaucoup de monde y est intéressé. »

Comme nous sommes loin du monde de la *Calandra* où personne n'a plus conscience du mal et où vols, tromperie, trahison, se font aussi naturellement que s'il s'agissait des choses du monde les plus habituelles! Et que le secrétaire florentin semble élevé et grand quand on le compare au cynique cardinal qui a procuré la tiare à Léon X et pour lequel le mal et le bien n'ont jamais existé. Sous ce rapport aussi quelle différence entre Machiavel et Bibbiena, qu'on a cru

pouvoir mettre à côté de lui parce que son langage a je ne sais quelle saveur de vulgarité florentine mêlée à l'ampleur latine. Nous autres qui ne nous contentons pas, comme les Italiens du dernier siècle, de l'élégance de la langue, nous qui voulons des pensées, des sentiments, des observations, des passions, des caractères, nous chercherons vainement dans la *Calandra* un monologue qui dépeigne un état de l'âme pareil à celui de frère Timothée.

Au matin de cette nuit qui remplit l'intervalle entre le quatrième et le dernier acte, cette nuit que Machiavel a chantée si poétiquement dans un intermède lyrique, notre brave ami, encore tout préoccupé de la grave affaire où on l'a mêlé, voudrait bien que tout fût fini.

« Je n'ai pu fermer l'œil de toute la nuit, tant je brûle de savoir comment Callimaco et les autres s'en sont tirés. Pour passer le temps, je me suis amusé à toutes sortes de choses : j'ai d'abord dit les matines; j'ai lu une vie des Saints Pères; je suis allé à l'église où j'ai allumé une lampe qui était éteinte; j'ai changé le voile d'une Madone qui fait des miracles. Combien de fois n'ai-je pas recommandé à ces moines de la tenir propre! Et ils s'étonnent ensuite que la dévotion se perde! Je me souviens du temps où nous avions plus de cinquante images, et aujourd'hui il n'en reste pas vingt. Il ne faut en accuser que nous-mêmes qui n'avons pas su conserver la réputation de notre couvent. Nous avions coutume autrefois d'aller chaque soir en procession après complies et de faire chanter *laudes* tous les samedis; nous faisions chaque jour quelque nouvel *ex-voto* afin qu'on vît toujours notre église remplie d'images nouvelles; au confessionnal nous exhortions les femmes et même les hommes à faire quelques vœux : maintenant on ne fait plus rien de tout cela; et puis nous nous étonnons que tout aille froidement! Oh que nos pauvres frères ont peu de cervelle!... »

Puis, comme pour consommer l'impiété inconsciente, tout finit par une cérémonie sainte : tous, le prêtre en tête, entrent à l'église pour rendre grâce d'un si heureux jour!

On voit qu'il ne s'agit point ici d'une de ces satires, si fréquentes en Italie, où l'on voit le clergé accusé de débauche, de gloutonnerie ou d'avarice; c'est l'Église, j'allais dire la religion elle-même qu'on attaque. Boccace, Pulci, Sacchetti, quand ils prêtent aux prêtres des actes ignobles ou grossiers, peuvent n'avoir eu en vue que l'exception; ici c'est la généralité, la moyenne qu'on représente; car frère Thimothée n'est pas le seul moine qui figure dans la *Mandragore*; un autre *di quei fratacchioni* a rodé autour de Lucrèce en peine d'un héritier, et a essayé de la séduire; la mère, Ligurio, Callimaco, tous en ont connu qui sont pires que frère Timothée; et l'Arétin nous en montrera qui font une concurrence terrible aux dernières des femmes.

Ce qui est plus grave encore que ces accusations, c'est que dans ces temps d'oppression, d'inquisition, de domination absolue du clergé, on n'ait point sévi contre les satiriques, quand on punissait si cruellement les philosophes et les libres penseurs; c'est que tous les hauts dignitaires de l'Église se soient amusés à ces comédies, qu'ils en aient composé eux-mêmes, qu'ils s'y soient reconnus en souriant, qu'ils aient trouvé cela tout naturel, que jamais l'idée ne leur soit venue que tout pourrait bien n'être pas tout à fait bien; c'est qu'ils ne se soient pas aperçus qu'à force de séparer la morale de la religion, le dogme et son desservant, on finissait par tuer non-seulement le sens moral et le sentiment religieux — cela préoccupait fort peu Léon X et son ami le cardinal Bibbiena — mais l'Eglise elle-même. Ce ne fut que cinquante ans plus tard qu'on commença à comprendre cette conséquence

fatale : mais c'était trop tard, au moins pour l'Italie, où le sentiment religieux avait reçu une atteinte mortelle par les débordements du clergé au temps de la Renaissance. La grande réforme commencée par Paul III et terminée par Pie IV, qui régénéra l'Église en en changeant la constitution et en ramenant la décence dans la vie du clergé, eut ses principaux résultats au-delà des Alpes, en France et en Allemagne; en Italie elle ne toucha que la surface; il lui arriva ce qui serait peut-être arrivé à la réforme politique que projetait Machiavel; elle vint trop tard : on ne réveille pas un corps quand le sang a cessé de circuler.

Quoi qu'il en soit, les prêtres qui assistèrent à la représentation de la *Mandragore* et qui y rirent à gorge déployée, ne comprenaient point la satire de Machiavel, qui seul a attaqué l'idée et non la forme, le principe et non l'abus. Ce n'est pas que la satire soit habilement cachée chez lui; mais comme dans ses œuvres historiques et politiques, son *objectivité* fait qu'on ne s'aperçoit des coups que lorsqu'ils ont porté. La satire est dans les situations, dans les actes, dans les motifs; elle n'est point dans les mots, dans les railleries, les bouffonneries. Faut-il admettre que lui-même ait été indifférent? Faut-il le prendre au mot quand dans le prologue de sa *Clizia* il explique le but de la comédie qui serait d'amuser? Faut-il le croire, quand il prétend qu'il n'a d'autre but que de représenter « les amoureux et les incidents que l'amour fait naître ? » Serait-ce par pur hasard que ses comédies nous montrent la corruption qui se glisse dans la vieille et honnête bourgeoisie de Florence, la dissolution de la famille, la facilité des femmes, l'immoralité des mauvais prêtres, la tolérance des bons? Et serait-ce le parti pris des modernes, qui lui prête ces intentions satiri-

ques, qui voit une si haute portée dans ces comédies écrites pour dérider les amis florentins, et pour leur faire passer une heure de gaieté ? Si cela est inadmissible pour Aristophane et pour Molière, à plus forte raison pour Machiavel, l'homme politique, le patriote ardent, le moraliste, le républicain toujours préoccupé de la santé morale de son pays. Aussi vrai que les Strepsiade et les Philippide d'Aristophane montrent la dissolution de la famille athénienne, aussi vrai que Tartufe est une satire contre l'hypocrisie des dévots, Frère Albéric et Frère Timothée, Messer Nicia et Messer Nicomaco sont des figures comiques inspirées au poète par son mépris ou par la douleur qu'il ressentait de l'état moral de son pays.

Est-il possible que l'idée de la satire ait été étrangère au politique et au moraliste qui ne cesse de proclamer dans ses ouvrages de philosophie politique la nécessité de la religion, de la vertu, de la santé morale pour un peuple qui veut avoir une chose publique, saine et vigoureuse ? N'y aurait-il vraiment pas chez lui, ainsi que je l'ai dit au début de cette étude, le désir de montrer dans ses comédies la maladie sociale de l'Italie, comme il avait montré dans ses *histoires* la maladie politique de son pays : maladie dont il indique les remèdes dans les *Discours* et l'*Art de la Guerre* ? Et n'avais-je pas raison de dire que toutes les œuvres de Machiavel se tiennent, et qu'on ne le jugera avec équité, ni ne le comprendra pleinement qu'en interprétant toutes ses œuvres les unes par les autres ?

FIN.

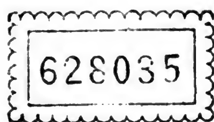

628035

TABLE DES MATIÈRES.

Nogent-le-Rotrou, imprimerie de A. Gouverneur.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DE A. GOUVERNEUR.



